

# Zeit/Raum/Natur-Erfahrung im Werk von Richard Long

## DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades  
doctor philosophiae  
(Dr. phil.)

eingereicht an  
der Philosophischen Fakultät III  
der Humboldt-Universität zu Berlin

von  
Marie-Louise Geiseler M. A.  
geb. am 16. Juli 1974 in Berlin

Prof. Dr. Jürgen Mlynek, Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin  
Prof. Dr. Ingeborg Baldauf, Dekanin der Philosophischen Fakultät III

Gutachter: 1. PD Dr. Michael Diers  
2. Prof. Dr. Horst Bredekamp

Tag der Einreichung: 20. Mai 2003  
Tag der mündlichen Prüfung: 19. Dezember 2003

## Abstract deutsch

Meine Dissertation stellt den 1945 geborenen britischen Künstler Richard Long nicht nur in den Kontext der Land Art, der Minimal und der Concept Art, sondern zeigt darüber hinaus Parallelen zur Tradition der englischen Landschaftsgärten und der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts auf. Im Anschluß an eine detaillierte Kategorisierung und Analyse der von ihm verwendeten Medien (Photographien, Skulpturen, Kartenarbeiten, Textarbeiten) und Materialien (Stein, Holz, Erde/Schlamm, Wasser, Wind) steht Longs Auseinandersetzung mit rahmenden Blicken, mit der Bewegung durch die Natur, mit dem Aufsuchen geschichtsträchtiger Orte und mit Landschaftsphysiognomie, mit der Erfahrung von Raum, Zeit und Natur im Mittelpunkt.

Zu Longs Leitgedanken gehört das Moment der Transformation. Long wandelt Natur in Kunst; er stellt Naturmaterialien dahingehend neu zusammen, daß sie durch Anordnung zum Kunstwerk werden. Er thematisiert die Umwandlung von Dingen und von Aggregatzuständen sowie den Wandel der Zeit (Jahreswechsel, aber auch den Tempowechsel der eigenen Bewegung). Darüber hinaus ist seine eigene Körperbewegung wesentliche Voraussetzung für die skulpturalen Arbeiten, seine Bewegung wird zum Werk. Die Wechselwirkung von persönlichem Empfinden und Natur prägt Longs Werk. Natürliche Gegebenheiten veranlassen ihn zur Erschaffung von Skulpturen oder er expliziert seine Sinneswahrnehmungen auf Wanderungen in Wort-Bildern.

Schlagwörter: Land Art, Landschaftsgestaltung, Landschaftsgarten, Fotografie, Concept Art

## Abstract englisch

In my PhD-thesis, the oeuvre of the British artist Richard Long (born 1945) is dealt with in the context of Land Art, Minimal Art and Concept Art. Additionally, the tradition of eighteenth-century landscape gardens and landscape painting is discovered as another important influence on his artistic work. After giving a detailed analysis of Long's artistic media (photography, sculpture, maps, textworks, film) and materials (stone, wood, turf, mud, water, wind), the study concentrates on the artist's working methods based on his personal experience of space, time and nature. Moving through nature or visiting historic sites, Long not only discovers framed vistas in his surroundings, but also gets involved with nature's „physiognomy“.

Transformation is Long's main topic: he changes nature into art, his arrangements transforming natural materials into works of art. These visualize the transformation of things or physical states as well as the change of time (e. g. the change of speed of his own movement or astronomical events such as the turn of the year). Generally, the movement of Long's own body is turned into sculpture when he expresses either the characteristics of certain places or his perceptions during his walks by sculpture or textworks.

Key Words: Land Art, Landscape Art, Landscape Garden, Photography, Concept Art

## Inhalt

Danksagung.....	6
I. Einleitung.....	7
1. Fragestellung.....	7
2. Quellen und Forschungsstand .....	10
II. Konzept: Natur – Transformation – Kunst.....	13
1. Medien .....	13
Skulptur-Photo (Außenskulptur) .....	14
Innenskulptur.....	22
Karten und Windpfeile .....	32
Textarbeiten.....	39
Künstlerbücher .....	45
Film .....	58
Medienbegriff.....	61
2. Material .....	69
Stein .....	72
Holz .....	77
Erde/Schlamm .....	79
Wasser/Schnee .....	82
Wind.....	86
Materialbegriff .....	90
III. Zeit/Raum/Natur .....	92
1. Der Blick auf die Landschaft .....	92
Rahmen: Einstieg in das Bild .....	92
Standpunkte.....	97
Perspektive .....	103
Blickfang im Gartentheater .....	105
Rahmen: Distanzierung und Annäherung.....	110
2. Der Weg in die Landschaft .....	114
Wandern .....	114
Bewegung durch ein Landschaftsportrait .....	118
Wegführung.....	120
Lebensweg.....	123
3. Erinnerung an die Natur-/Kultur-Geschichte .....	127
Landschaftsphysiognomie .....	127
Britische Geschichte.....	132
Fremde Kulturen .....	135
Erinnerung.....	138
4. Raum-Form und Zeit-Form.....	140
Bewegung.....	140
Raum-Zeit .....	143
Zeit-Form .....	149
5. Naturerfahrung.....	152
Pittoresk, Erhaben, Schön .....	152
Atmosphären und Natur-Sinn.....	155
Distanz.....	161
IV. Transformation.....	164
1. Wandel .....	164
2. Werkbeziehungen .....	166
3. Schluß .....	167
V. Abbildungen und Abbildungsnachweis .....	168

VI. Literatur.....	188
1. Richard Long .....	188
Künstlerbücher (ab 12 Seiten).....	188
Faltblätter (bis zu 8 Seiten, chronologisch aufgeführt) .....	190
Selbstzeugnisse von Richard Long.....	191
Literatur über Richard Long.....	192
2. Weitere Literatur .....	193

## Danksagung

Meinen Betreuern Michael Diers und Horst Bredekamp danke ich für ihre Ratschläge, letzterem insbesondere für seine Hinweise zum Vergleich mit Landschaftsgärten und seine Bestärkung für diese Ausrichtung der Arbeit.

Ein bewegendes Erlebnis war für mich die Begegnung mit Richard Long auf der Ausstellung in Kleve, bei der ich auf zwei langen Ausstellungsrundgängen den Menschen hinter dem Werk, den Künstler hinter der Kunst entdecken durfte. Frieder Schnock verdanke ich intensiven Austausch über unser gemeinsames Dissertationsthema, vor allem im Hinblick auf Photographie und Gärten.

Über Landschaftsgärten und Landschaftsmalerei konnte ich mich ebenfalls mit Werner Busch, Norbert Miller, Michael Niedermeier und Annette Dorgerloh gewinnbringend austauschen. Anne Hoormann stand mir in Fragen der Land Art und der Landschaftsgärten in mehreren ausführlichen Telefonaten zur Verfügung. Mit John Michael Krois und Gernot Grube konnte ich das Indexikalische bei Long diskutieren. In Andres Lepik bin ich auf einen Bewunderer der Land Art gestoßen, mit dem ich kurz vor der Abgabe meiner Arbeit Gleiches im Ansinnen der Land Art gefunden habe und der mir noch einmal die Bedeutung des Fließenden und der Prozeßhaftigkeit einzelner Arbeiten vor Augen geführt hat.

Der Sammler Gerard Vermeulen hat mir freundlicherweise sein Archiv und seine Bücher für vollständige Studien zur Verfügung gestellt. Von Mitarbeitern in Museen und Archiven, die mir wohlwollend geholfen haben, seien hier genannt Maria Müller von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, Renate Heidt-Heller vom Lehmbruck Museum in Duisburg, die Mitarbeiter des Museum Kurhaus Kleve und des Neuen Museum Weserburg Bremen, Suzanna Héman vom Rijksmuseum in Amsterdam, Frau Stengel vom documenta-Archiv in Kassel, Jörg Makarinus vom Hamburger Bahnhof in Berlin sowie die Mitarbeiter der National Art Library und der British Library in London.

Anderthalb Jahre habe ich mich durch die Arbeit beim „Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jahrhunderts“ an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften finanziert. Die Projektleiter Alexander Geyken, Gerald Neumann und Ralf Wolz haben mich die klare Strukturierung von Arbeits- und Denkprozessen gelehrt. Das zweite und letzte Jahr meiner Dissertation wurde ich durch ein Stipendium des Landes Berlin (NaFöG) gefördert; für einen Forschungsaufenthalt in Großbritannien erhielt ich ein Stipendium vom Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds.

Ich widme die Dissertation meiner Mutter in liebender Hochachtung vor ihrem Leben, ihrer Stärke.

# I. Einleitung

## 1. Fragestellung

Für seine Wanderungen wählt der 1945 geborene britische Künstler Richard Long abgelegene Teile der Welt, vorwiegend Wüsten und Gebirge, unter anderem in Mexico und Bolivien, Nepal, Indien und Afrika. An einem geeigneten Ort trägt er Steine oder Holz zusammen, um sie in Linien-, Spiral-, in Labyrinth-, Kreuz-, Ellipsen- oder Kreisform anzuordnen, oder aber er markiert Spuren durch „Ritzungen“ mit dem Absatz seiner Schuhe beziehungsweise durch das Niedertreten von Gras oder das Wegschieben von Geröll und Sand beim Hin- und Herlaufen. Diese skulpturalen Werke, die wohl nie ein anderer Mensch zu Gesicht bekommen wird, fotografiert Long unter Einbeziehung des Landschaftshintergrundes, der die Werkaussage wesentlich beeinflusst. Zu sehen sind die Photographien in Ausstellungen oder in Künstlerbüchern, oft gemeinsam mit Textarbeiten, in denen er die auf den Reisen gemachten Wahrnehmungen in Worte faßt und typographisch gestaltet.

Hauptsächlich im heimatlichen England und in Schottland läuft Long Strecken unter einer bestimmten Ziel-, Längen- oder Zeitsetzung, geht er große Kreise oder Linien oder passiert im voraus festgelegte Punkte, die er auf Landkarten einzeichnet. Im Ausstellungsraum schafft er Skulpturen aus Naturmaterialien nach dem gleichen Prinzip wie die Außenskulpturen und gestaltet mit Hand- und Fußabdrücken auf Wand und Boden ebenfalls geometrische Formen.

Die Aussage von Richard Long, er mache Kunst durch und als Gehen<sup>1</sup> dient als Ausgangspunkt für die nachfolgende Untersuchung. Das Kunstwerk besteht bei Long aus den Grundzügen Gehen und Sehen, aus denen er ein „Landschaftsbild“ formt. Zudem ist sein Werk geprägt von Distanz: von bildhafter Distanz (Distanz zum Objekt), vom Zurücklegen einer Distanz sowie von ideeller Distanz (zur Natur) und deren Überwindung in seinen Themen.

Da die Idee seiner Kunst in erster Linie das Festhalten eines Landschaftseindrucks ist, werden seine Bildstrategien und Inhalte, neben zeitgenössischen Werken, mit den im 18. Jahrhundert entstandenen englischen Gärten und Landschaftsgemälden verglichen. Darüber hinaus bestehen durch die Bildhaftigkeit der Photographien seiner Arrangements in der Natur sowie die Funktion des Bildes als Erinnerungsstück an eine Reise weitere Berührungspunkte zur Landschaftsmalerei, durch seine Gestaltung in der Natur Bezüge zur Gartenkunst. Gärten wurden als Gemälde betrachtet (*ut pictura hortus*) und Landschaftsmalerei oft zur Wiedergabe der Gärten benutzt (*ut hortus pictura*).

Im Entwicklungsweg von Long läßt sich die Landschaftsgartentradition nachvollziehen. Er beginnt mit Rasenaushebungen in Gärten. Auf Skulpturen, die durch im Park aufgestellte Rahmen hindurch zu betrachten waren, folgten seine Materialauslegungen, die er auf Wanderungen durch England, später durch die ganze Welt schafft. Die ursprüngliche Idee des gestalteten Gartens überträgt er auf die freie Natur.

Sein Studium von 1962 bis 1965 am West of England College of Art in Bristol, aber vor allem das daran anschließende Studium von 1966 bis 1968 an der St. Martin's School in London bei Anthony Caro und Frank Martin waren prägend für das Schaffen Longs. Ausprobiert wurde ein neuer Umgang mit Skulptur: das Verlassen des Galerieraumes und damit das Arbeiten im Außenraum, die Einbeziehung von Aktionen in die Skulptur, so daß von einem er-

---

<sup>1</sup> LONG, RICHARD: five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight, London 1980, [S. 3].

weiterten oder veränderten Skulpturbegriff gesprochen werden kann. Long nahm sich seinen Lehrer Peter Atkins als Vorbild, der ihn stärker beeinflusst habe als die Theorien von Clement Greenberg oder die Stahlskulpturen von Anthony Caro.<sup>2</sup> 1968 herrschte dort Aufbruchstimmung. Gilbert & George schufen ihr Konzept der lebenden Skulptur („living sculpture“), mit der Zurschaustellung als Paar, oft in derselben Kleidung. Barry Flanagan experimentierte mit weichen Materialien wie Stoffen und Linoleum zur Schaffung von Skulpturen. Hamish Fulton und Richard Long erprobten den Auszug in die Landschaft und das Wandern als Ausgangspunkt für ihre Kunst. Long versuchte sich außerdem mit Rasenskulpturen und Gipsabgüssen.<sup>3</sup>

Da das Gehen verschiedene Blickpunkte verbindet, neue hervorbringt und außerdem erst über das Bild die Wanderungen Longs rekonstruiert werden können, wird an erster Stelle der Aspekt des Sehens untersucht. Wenn auch das Wandern primär für Long ist, bleibt es für den Betrachter sekundär, kann er doch Longs (überwiegend geheimgehaltene) Wege nicht nachlaufen; ihm verbleibt das Bild als Ausgangspunkt seiner imaginären Reise. Durch die geschickte Wahl rahmender Durchblicke schafft Long Distanz und Blickpunkte. Von zahlreichen Skulpturen fertigt Long mehrere Aufnahmen von verschiedenen Standpunkten aus an und trifft damit unterschiedliche Aussagen.

Sowohl die Bewegung durch die Landschaft als auch die gestaltende Bewegung des skulpturalen Schaffensprozesses sind grundlegend für das Werk Longs, erstere auch für die Gärten und die Landschaftsmalerei. Das Gehen erschließt die Bilder. Es handelt sich um eine Bewegung, die Entfernungen überwindet und stets um eine Bewegung, die eine gewisse Zeit benötigt sowie zu einer gewissen Zeit stattfindet. Welcher Unterschied in dieser Raum- und Zeitfrage resultiert aus Longs nicht nachgehbaren Wegen im Gegensatz zum unabdingbaren Entlangwandern der Gartenwege durch den Besucher? Durch die Wegführung wird die Blickführung und damit die Wahrnehmung(sreihenfolge) festgelegt. In den Formen von Labyrinth, Spirale, Kreis und Linie, lassen sich Anklänge an das Motiv des Lebensweges finden.

Im Markieren oder Abschreiten (kultur-)geschichtlich beladener Orte und Bauwerke aus prähistorischer (Stonehenge, andere Kultbauten in Südengland), römischer (römische Straßen in England) und der Zeit der Industriellen Revolution (Brücken) liegt eine weitere Bedeutungsebene des Gehens. Wichtig ist hier außerdem die Abgrenzung zu amerikanischen Vertretern der Land Art, die dem entgegen in den Wüsten der USA Kulturbezüge in der Ausrichtung ihrer Werke auf den Sonnenlauf herstellen, ohne geschichtsträchtige Orte aufzusuchen (Nancy Holt, James Turrell). Das Erinnern von Orten und Begebenheiten auf der einen und das Werk als Erinnerungsobjekt an eine Reise auf der anderen Seite sind weitere Verbindungen zur Geschichte bei den Skulpturphotographien, den Karten und den Wort-Bildern.

---

<sup>2</sup> „There was an important teacher at that time called Peter Atkins who was a sort of intellectual guru for my generation of students. [...] Yes, by these were times just on the end of that tradition of the Clement Greenberg modernist aesthetic, and we were the first year of students to have our own agenda, so we knew what we wanted to do and it was very different from the Greenberg-Caro style.” HAFE PÉREZ, Miguel: Interview Richard Long, in: Richard Long. Em Braga, hrsg. anläßl. einer Ausst., Galeria Mário Sequiera, Braga 1999, [S. 7-11], zit. [S. 8].

<sup>3</sup> Zu den frühesten Arbeiten und zu Longs Ausbildung an der St. Martin's School: FUCHS, RUDI H.: Richard Long, hrsg. anläßl. einer Ausst., Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1986, S. 44 f.; SCHNOCK, FRIEDRICH: Richard Long und der veränderte Skulpturbegriff, Braunschweig, Hochsch. für Bild. Künste, Diss., 1999, S. 19-40; SLEEMAN, ALISON: „More and less“. The early Work of Richard Long, hrsg. von Fiona Russell anläßl. der Erw. von Richard Longs „Untitled“ 1965-66, Leeds Museums and Galleries, Ausst.-Kat., Henry Moore Institute, Leeds 1997.



Als Hauptfrage stellt sich, wie Long Zeit und Bewegung im Raum erlebt, und insbesondere welche Mittel und Formen er zur Visualisierung von Zeit verwendet. Bewußt spielt Long mit der Ephemerität seiner Arbeiten, die im Außenraum Witterungs- und damit Zerstörungsprozessen unterliegen und im Museumsraum nur für die Dauer der Ausstellung existieren. Anschließend werden die Skulpturen abgebaut, die Schlamm-Bilder an den Wänden übertüncht. Nicht von ungefähr benutzt Long die Formen von Kreis und Linie zur Darstellung von Zeit, da die Linie die raum-zeitliche Ausdehnung versinnbildlicht und der Kreis die zyklische Auffassung von Zeit, die Idee einer ewigen Wiederkehr. Aber auch inhaltlich greift Long in seinen Arbeiten auf das Phänomen der Zeit zurück. Vor allem in den Wort-Bildern findet seine Beschäftigung mit Vergangenheit und Zukunft Ausdruck. Außerdem setzt er sich zeitliche Ziele für seine Wanderungen und unterstreicht damit den hohen Stellenwert des Herstellungsprozesses für sein Werk.

Die Symbolik seines Formenrepertoires von Linie und Kreis bekräftigt die enge Bindung Longs zu den Topoi von Zeit, Bewegung und Raum. Die Ruhe und Ordnung vermittelnde Außenform gleicht nicht immer der Unruhe der inneren Form.

Ein Schwerpunkt liegt auf der inhaltlichen Distanz der Werke von Richard Long, die die Entfremdung von der Natur überwinden wollen. Die Begriffe des Erhabenen, Pittoresken und Schönen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, die Vorschriften für die angemessene Lesart und die ideale Verschönerung der Natur gaben, weichen in der aktuellen Thematisierung der Natur der Naturwahrnehmung als solcher: die Wirkung von „Atmosphären“ und „Ekstasen der Natur“ (Gernot Böhme), von „Stimmungen“ und „Ausdruckswerten“ (Herbert Lehmann) sowie von „Anmutungscharakteren“ (Karlfried Dürckheim)<sup>4</sup> einer Landschaft wird auf die Werke von Long angewendet.

Die Wechselwirkung von persönlichem Empfinden und Natur prägt Longs Werk. Natürliche Gegebenheiten veranlassen ihn zur Erschaffung von Skulpturen oder er expliziert die Sinneswahrnehmungen seiner Wanderungen in Wort-Bildern. Raum und die Erfahrung des Raumes, in Longs Fall die Erfahrung der Natur, sind eng miteinander verknüpft. Da dies enorm wichtig ist, wird diese Problematik im Kapitel „Naturerfahrung“ behandelt, um auch die kunsthistorischen Termini, ja „Bilder“ für die Naturerfahrung erörtern zu können. Im Kapitel „Raum-Form und Zeit-Form“ sollen Aspekte der Bewegung und die Verbindung von Raum und Zeit und auch Form der Arbeiten Longs betrachtet werden. Diese Trennung von Raum und Raumerfahrung entspricht dem Schnitt in der Forschungsliteratur: Die philosophischen und soziologischen Arbeiten widmen sich Raum, Zeit und auch Raumerfahrung, aber beziehen die in der Kunst geformten Sprachbilder des Erhabenen, Pittoresken und Schönen, die genormte „Bilder“ und Vorstellungen für bestimmte Erfahrungsmuster der Natur liefern, nicht in ihre Analyse ein. In meiner Arbeit sollen beide Seiten untersucht werden und außerdem im Kapitel „Erinnerung an die Natur-/Kultur-Geschichte“, wie physiognomische Gegebenheiten der Natur und geschichtsträchtige Orte die Erfahrung von Natur bedingen. Selbstverständlich

---

<sup>4</sup> BÖHME, GERNOT: Das Schöne und andere Atmosphären, in: ders.: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985, S. 192-207, zit. S. 199; DERS.: Physiognomik in der Naturästhetik, in: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik [1995], 2. Aufl., Frankfurt am Main 1997, S. 132-152, zit. S. 137, ebenfalls in: DERS.: Eine ästhetische Theorie der Natur, in: ders.: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1992, S. 125-140, zit. S. 137 f.; LEHMANN, HERBERT: Die Physiognomie der Landschaft [1950], in: ders.: Essays zur Physiognomie der Landschaft, hrsg. von Anneliese Krenzlin u. Renate Müller, Wiesbaden 1986 (Erdkundliches Wissen; 83), S. 137-150, zit. S. 145-147; DÜRCKHEIM, KARLFRIED VON: Untersuchungen zum gelebten Raum. Erlebniswirklichkeit und ihr Verständnis. Systematische Untersuchungen II, in: Neue Psychologische Studien, 1932, Bd. 6, H. 4, S. 383-480, zit. S. 441.

gibt es zwischen diesen drei Bereichen Landschaftsphysiognomie/Geschichte, Bewegung in Raum und Zeit sowie sinnlicher Erfahrung der Natur zahlreiche Überschneidungen. Diese Aufspaltung entspricht Karlfried von Dürckheims Grundformen für den gelebten Raum: „physiognomischer Raum“, „tatsächlicher Raum“, „ästhetischer Raum“ und „Zweckraum“<sup>5</sup>. Letzterer wird hier nicht gesondert behandelt, weil der Zweck bei Long die Kunstausbübung ist, die in jede andere der genannten Kategorien hineinspielt.

Eingangs werden die von Long verwendeten Medien und Materialien und das daraus resultierende Werkverständnis untersucht. Der Begriff „Medien“ steht anstelle des Begriffs „Gattungen“, da die Gattungen teilweise ineinander übergehen. Aufgrund der Erweiterung des Skulpturbegriffs auf Spuren und auf das Zusammenstellen von Material ist der modernere Begriff zutreffender. Zuerst werden die Medien aufgeschlüsselt, weil die Materialien in allen Medien verwendet werden und um dadurch ein Verständnis dafür zu schaffen, mit welchen Mitteln Long seine Ideen umsetzt. Die Materialpräsentation im Ausstellungsraum und in Künstlerbüchern wird Untersuchungsgegenstand sein. Wie wirkt sich der Raum auf die Installationen aus und wie verändert Long mit seinen Installationen den Raum? Dieser Wechsel rhythmisiert insbesondere seine rund 90 Künstlerbücher. Im Sinne der Collage führt er unterschiedliche Teile zusammen und arbeitet mit Leerstellen. Durch die Neukombination von Bildelementen (Photographien, Textarbeiten, Karten) erzielt Long neue, über das Einzelbild hinausgehende Aussagen.

Zu Longs Leitgedanken gehört das Moment der Transformation, dessen Erörterung in den einzelnen Kapiteln erfolgen und in der Schlußbetrachtung übergreifend zusammengefaßt werden soll. Long wandelt Natur in Kunst; er stellt Naturmaterialien dahingehend neu zusammen, daß sie durch Anordnung zum Kunstwerk werden. Aber Long geht über diese bloße formale Änderung hinaus. Er thematisiert die Umwandlung von Dingen und von Aggregatzuständen sowie den Wandel der Zeit (Jahreswechsel, aber auch den Tempowechsel der eigenen Bewegung). Darüber hinaus ist seine eigene Körperbewegung wesentliche Voraussetzung für die skulpturalen Arbeiten, seine Bewegung wird zum Werk.

## 2. Quellen und Forschungsstand

Long hat sich nur wenig zu seinem Werk geäußert. Er gibt selten Interviews, die oft seinen Künstlerbüchern voran- oder nachgestellt werden. Die darin gestellten Fragen wiederholen sich, so daß auch seine Antworten sich kaum ändern. Bei den Antworten handelt es sich meist um eine Variation seines 1980 veröffentlichten, sechsseitigen Statements *five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight* sowie seiner *Words after the fact* von 1983.<sup>6</sup> Darin äußert er sein Grundanliegen: Wanderungen als Ausgangspunkt seiner Kunst, Einfachheit von Form und Handlung in Respekt vor der Natur mit selbstportraitartigem Charakter seiner Arbeiten.

Mitte der achtziger Jahre hat Long in zwei längeren Interviews mit Martina Giezen einige Punkte dieser Aussagen ausgeführt und, weit interessanter, von seinen Reisen erzählt sowie von der Herstellung oder Intention bestimmter Arbeiten. Aus dem gleichen Grund sind das Interview von Richard Cork hervorhebenswert, ferner die *Fragments of a Conversation* von Anne Seymour. In einem Interview von Colin Kirkpatrick von 1994, das Richard Long

---

<sup>5</sup> DÜRCKHEIM, Untersuchungen zum gelebten Raum (1932), S. 433.

<sup>6</sup> LONG, *five, six* (1980); DERS.: *Words after the Fact*, in: ders.: *Touchstones, Text: Michael Craig-Martin*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Arnolfini Gallery, Bristol 1983, [o. P.].

wegen der über die Standardfragen hinausgehende Beschäftigung mit seinem Werk sichtlich Freude bereitet hat, spricht der sonst so einsilbige Long bereitwillig und ausführlich über seine Beeindruckung vom Zen-Buddhismus und die Rolle der Musik in seinem Werk.<sup>7</sup> Mit genauem Blick auf seine Kunstwerke sind diese Äußerungen Longs nicht nur aufschlußreich, sondern erklären sein Werk recht genau. Long ist kein Mann der vielen Worte, aber aus den wenigen läßt sich die Intention seiner Arbeiten ablesen. Long ist kein Theoretiker. Anders als die anderen Land-Art- und Concept-Art-Künstler wie Robert Smithson, Sol LeWitt oder Lawrence Weiner hat Long die Kunstszene nicht auf philosophischem Wege, sondern einzig durch sein Werk beeinflusst.

Über Long wurden zahllose Aufsätze und Ausstellungsrezensionen und viele Katalogtexte verfaßt. Aufgrund des mangelnden Platzes können diese nicht in die Tiefe gehen und einzelne Werke nicht beschreibend analysieren. Bearbeitet werden in der Regel nur die Skulpturen Longs; den Textarbeiten wird keine und den Kartenzeichnungen nur selten Beachtung geschenkt, wohl auch darum, weil sie nur schwer in das Schema Land Art eingepaßt werden können. Ansätze zu einer wissenschaftlichen Beschäftigung finden sich nur vereinzelt, beispielsweise im Katalogbeitrag von Rudi Fuchs, der einen Abriß der Werkentwicklung Longs aufzeigt. Fuchs findet Vergleichskriterien zum einen für die Vorgaben der Kunstwerke (Ort, Zeit, Entfernung), zum anderen für die Gestaltungsweise der Skulpturen (Form, Größe, Material, Anordnung),<sup>8</sup> deren Analyse er jedoch unterläßt. Hervorzuheben sind erste Überlegungen zu den Text- und Wandarbeiten.<sup>9</sup>

In wissenschaftlichen Publikationen über Land Art und Skulptur findet Richard Long Erwähnung, gelegentlich auch längere Auseinandersetzung. Hervorzuheben sind die Bücher von Gilles Tiberghien und Jeffrey Kastner, die tiefgehend und mit hochwertigen Abbildungen versehen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Land-Art-Vertreter herausarbeiten.<sup>10</sup>

Die beiden einzigen (deutschen) Einzelpublikationen über Long – im englischen Sprachraum existieren keine – können einem kritischen Blick kaum standhalten. Arnim Wildermuths Überlegungen zeichnen ein esoterisches Bild von Long. Übertrieben wirken die von ihm aufgestellten Beziehungen zwischen Long und buddhistischer Denkweise, da Wildermuth Longs Werk damit auf den Aspekt der „Leiblichkeit“ reduziert, auf Longs Erkundung der Natur und sein Einssein mit der Natur.<sup>11</sup>

Die 1999 abgeschlossene Dissertation von Friedrich Schnock analysiert zu wenig die Werke und beschränkt sich auf das Frühwerk von 1967 bis 1977, doch bieten die akribisch

---

<sup>7</sup> GIEZEN, MARTINA: Richard Long in Conversation, Teil 1, Bristol 19.11.1985, Nordwijk 1985; DIES.: Richard Long in Conversation, Teil 2, London 7.4.1986 und Amsterdam 14.4.1986, Nordwijk 1986; CORK, RICHARD: An Interview with Richard Long [1988], in: Long, Richard: Walking in Circles, anläßl. einer Ausst. hrsg. von Susan Ferleger Brades, Text: Anne Seymour, Hayward Gallery, London 1991, S. 248-252; SEYMOUR, ANNE: Fragments of a Conversation [Interview mit Richard Long, Sommer 1990], in: Long, Walking in Circles (1991), Fragments I S. 44 f., Fragments II S. 52 f., Fragments III S. 66, Fragments IV S. 76 f., Fragments V S. 92 f., Fragments VI S. 104 f.; KIRKPATRICK, COLIN: Interview Richard Long [Sommer 1994], in: Transcript 2 (1996), H. 2, S. 38-51.

<sup>8</sup> FUCHS, Long (1986), S. 72 u. 134.

<sup>9</sup> EBD., S. 100 u. 132.

<sup>10</sup> TIBERGHIE, GILLES A.: Land Art [franz. 1993], Paris 1995 [engl.]; KASTNER, JEFFREY (Hrsg.): Land and Environmental Art, London 1998.

<sup>11</sup> WILDERMUTH, ARMIN: Richard Long und die Nähe der Dinge, Ausst.-Kat., Galerie Buchmann, Basel 1985.

zusammengetragenen Zitate Longs und anderer Künstler ein gutes Fundament für weitere wissenschaftliche Forschung. Das breite Wissen Schnocks klingt nur in Andeutungen an.<sup>12</sup>

In meiner Dissertation möchte ich die medienspezifischen Charakteristika der Werke herausarbeiten. Insbesondere für die Textarbeiten wurde dies bislang nicht vorgenommen. Weiterhin werden erstmalig die Aspekte der sinnlichen Erfahrung der Natur berücksichtigt, und es wird eine genaue Analyse der Parallelen zwischen Long und der englischen Gartentradition geboten.

---

<sup>12</sup> SCHNOCK, Long (1999). Zu danken habe ich Frieder Schnock für die Gespräche über unser gemeinsames Dissertationsthema und die vielfältigen Anregungen, die er mir gegeben hat, die leider nicht schriftlich in seiner Dissertation fixiert sind.

## II. Konzept: Natur – Transformation – Kunst

### 1. Medien

A man threw some brushings away.  
A wren found them and built in them.  
A rat found the young when they were hatched.  
The rat came, stealing the man's bread,  
And lies now, a cupboard for maggots.

It is man makes the first move and the last.  
He throws things away and they return to him.  
He seeks things that always withdraw  
And finds them waiting on his return.  
He takes his departure from God  
And is as trash thrown away.  
But a dream finds him and builds in him,  
And death comes and eats up the dreamer's  
Brood. And still it is out of a man  
Death is born; so before death  
Man is, and after death  
There is more man, and the dream outlasts  
Death, and the dreamer will never die.

R. S. Thomas, *Circles*, 1972<sup>13</sup>

Der Kreis des Lebens, die Linie des Lebensweges, die Wanderung durch den Raum, durch die Natur und die dafür erforderliche Zeit oder bestimmte Zeitereignisse bilden das Grundthema des Werkes von Richard Long. Sein CIRCLE OF LIFE SPAZIO ZERO PALERMO 1997 (Abb. 1), ein Ring aus handgroßen Steinen, von dessen Zentrum 24 Linien zum Kreisring führen, erinnert an ein Rad mit Speichen. Das Leben ist ein Kreislauf, dessen Wege wieder ins Zentrum leiten: in den Punkt des Todes. Die Symbolfunktion des Rades für Wandel, Vergänglichkeit, Vollkommenheit, Erneuerung, aber insbesondere für Bewegung trifft die Bedeutung des Werkes von Richard Long. Long versteht sein Werk als Metapher des Lebens: Ein Mensch, der seinen Weg geht und sein Zeichen setzt; es sei eine Bestätigung seines menschlichen Maßes und seiner Sinne.<sup>14</sup>

Nachfolgend werden die Medien von Richard Long vorgestellt, bestehend aus Skulpturen in der Landschaft, vermittelt durch Photographien, ferner aus Skulpturen im Ausstellungsraum, aus Karten und Windpfeilen, aus Textarbeiten, aus einem Film und seinen bislang rund 90 Künstlerbüchern.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> THOMAS, RONALD S.: *Circles* [1972], in: ders.: *Collected Poems 1945-1990*, London 1993, S. 245.

<sup>14</sup> „My work has become a simple metaphor of life. A figure walking down his road, making his mark. It is an affirmation of my human scale and senses.“ LONG, *Words after the Fact* (1983), [o. P.].

<sup>15</sup> Andere, nicht treffende Werkeinteilungen: „Walks“, „Landmarks“ und „Sculptures“ bei: SCHNOCK, Long (1999), Inhaltsverzeichnis. In „Interior Spaces“, verschiedene Orte im Freien, „Words and Maps“ und die Materialien „Stones“ und „Water“ gliedert: FUCHS, Long (1986), Inhaltsverzeichnis. In Skulpturen, die Photographien dieser Skulpturen und Skulpturen im Innenraum unterteilt: HECKMANN, STEFANIE: *Figur – Struktur – Index. Zur Modernität des Steins in der Skulptur der Gegenwart*, Freiburg i. Br. 1999 (Rombach Wissenschaften: Reihe Cultura; Bd. 11), zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1997, Inhaltsverzeichnis; DIES.: *Extensions of Art. Richard Long und die Anfänge der Medienkunst*, in: Kluxen, Andrea M. (Hrsg.): *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Nürnberg 2001 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg; 9), S. 315-331, zit. S. 318.

### *Skulptur-Photo (Außenskulptur)*

Mit CIRCLE IN THE ANDES 1972 (Abb. 2), seinem ersten Steinkreis in der Natur, hat Long den Werktypus geschaffen, mit dem er heute zumeist identifiziert wird. Kleine bis mittelgroße Geröllsteine sind auf einer Ebene zu einem Ring von circa sechs bis zehn Metern Durchmesser gelegt. Diese im Vordergrund angeordnete Skulptur wird von einer Bergkette im Mittel- und Hintergrund hinterfangen. Daß sich diese schneebedeckten Berge in den Anden befinden, ist dem Titel Longs zu entnehmen. Da der genaue Ort der Skulptur nicht angegeben wird, existiert von ihr für den Betrachter nur die Photographie. Sie steht *für* die Skulptur, aber nicht *anstelle* der Skulptur. Das skulpturale Werk existiert als solches, auch wenn es nicht *in natura* besichtigt werden kann, weil dies nicht vom Künstler intendiert ist. Die Photographie erhält dadurch zum einen den Status, Teil der Skulptur, Skulpturphotographie zu sein, zum anderen ist das Photo resultierendes Bild.<sup>16</sup> Die Aufnahme besitzt über die Dokumentation der Skulptur hinausgehende Informationen. Das Photo zeigt den natürlichen Umraum der Skulptur, der das Werk beeinflusst.<sup>17</sup> Der „gleiche“ Kreis an einem anderen Ort, wäre ein anderer. Eine andere Gegend besitzt einen anderen Geist, ein anderes Ausmaß (vgl. Kap. „Erinnerung an die Natur-/Kultur-Geschichte“).<sup>18</sup> Aus diesem Grund kommt dem Bildtitel eine so hohe Bedeutung zu (vgl. Kap. „Werkbegriff“).

Diese Unerreichbarkeit der Skulptur bedeutet eine Spannung zwischen Sichtbarem und Erreichbarkeit, wie Long selbst äußert, die durch die Distanz gegeben wird, daß der Betrachter die Skulptur nicht besichtigen kann.<sup>19</sup> Distanz ist der Leitgedanke für die Künstler der Land Art: Aus der Distanz von Menschen, Plätzen und Aufgaben schöpfen sie Kraft, ebenso wie sie die Distanz zwischen Mensch und Natur, zwischen Subjekt und Objekt zu überbrücken suchen durch Umordnung und Bewußtmachung der Natur.<sup>20</sup> Long erstrebe eine Balance

---

<sup>16</sup> „[...] the act of photographing is as much a part of the work as the resulting images. In Long's case, it determines the conceptual structure of the piece.” FOOTE, NANCY: The Anti-Photographers, in: Artforum 15 (Sept. 1976), H. 1, S. 46-54, zit. S. 50.

<sup>17</sup> „Bei Long ist die Landschaft nicht nur in ihren Dimensionen der Maßstab seiner Skulpturen. Sie wird auch im inhaltlichen Sinn zur Konstituierenden. Die formale Ausprägung, Steinkreis oder Weg, ist nur ein Teil eines größeren künstlerischen Gestaltungsvorgangs.“ MEYER-HERMANN, EVA: Das Phänomen Bodenplastik. Untersuchungen zu einem Formproblem der sechziger Jahre an Werkbeispielen von Carl Andre, Anthony Caro, Franz Erhard Walther und Franz Bernhard, Bonn, Univ., Diss., 1991, S. 112. „His *Circle in the Andes* is the installation of a form of visual order which serves both as a trace of his own being there, and as an aid to the formal organisation of the image that we see. The rough circle, assembled from stones on site, constitutes a sign of presence and a foreground to offset the majestic range of mountains.” BANN, STEPHEN: The Circle in the Square. Land Art and the Art of Landscape today, in: Wilke, Joachim (Hrsg.): Zum Naturbegriff der Gegenwart, Kongreßdokumentation zum Projekt „Natur im Kopf“, Stuttgart 1993, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994, Bd. 1 (problemata; 133), S. 351-366, zit. S. 362; „Eine Skulptur, so wie sie Richard Long definiert, besteht also nicht allein aus dem Material, aus dem sie gemacht ist, sondern sie umfaßt zugleich auch die Atmosphäre einer Landschaft, die Weite des Raums und den gesamten Wegabschnitt, den der Künstler für sie zurückgelegt hat.” FRIESE, PETER: Begegnungen, in: Deecke, Thomas / Friese, Peter (Hrsg.): Richard Long. Skulpturen, Fotos, Texte, Bücher, Ausst.-Kat., Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen 1993, S. 39-49, zit. S. 41.

<sup>18</sup> „[...] it [the sculpture, M.-L. G.] is different because the place is completely different in spirit and scale.” FUCHS, Long (1986), S. 43.

<sup>19</sup> „I also like the fact that the place of some sculptures can and should remain anonymous, or could be so remote as to be unvisited.” LOBACHEFF, GEORGIA: Interview with Richard Long [1994], in: Long, Richard: Mirage, London 1998 [engl. Ausg., ital. Orig.-Ausg. anläßl. der Ausst. Spazio Zero, Cantieri Culturali „La Zisa“, Palermo 1997], [S. 12], zit. [S. 12]. Dies betont auch: BANN, STEPHEN: La sculpture anglaise et la tradition du paysage, in: Artstudio 3 (1988), H. 10, S. 26-33, zit. S. 30 f.

<sup>20</sup> „[...] land art [...] the term takes much of his power from distance – distance from people, from places, and from issues.” LIPPARD, LUCY R.: Land Art in the rearview Mirror, in: Beal, Daphne (Hrsg.): Art in the Landscape, Symposium in der Chinati Foundation, Marfa, September/Okttober 1995, mit Carl Andre, Michael Charlesworth, Hamish Fulton, Lucy R. Lippard, Ann Reynolds, James Turrell, Texas 2000, S. 11-31, zit. S. 11.

zwischen den komplementären Strukturen von Natur und Mensch<sup>21</sup> und benötige die Abgeschiedenheit und Menschenleere, um seine Werke zu schaffen; die Einsamkeit erst verleihe ihm die Kraft dazu<sup>22</sup>. Die Photographien sollten Zugang zu den abgelegenen Skulpturen schaffen, die nur von wenigen Menschen gesehen, aber durch Photos vielen Menschen bekannt sein könnten.<sup>23</sup>

Long schöpft die photographischen Möglichkeiten von Kontrasten und Filtern nicht voll aus, doch sieht er sich auch nicht in erster Linie als Photograph.<sup>24</sup> Ihm geht es um das Bildhafte der Aufnahme, um das Arrangement der Skulptur. Insbesondere in den verschiedenen Aufbauten der Arbeit ENGLAND 1967 (Abb. 3), ein Holzrahmen, durch den ein weißer Holzring betrachtet wird, kann dies nachvollzogen werden (vgl. Kap. „Der Blick auf die Landschaft“). Die Technik der Photographie wird Long aus dem Grund benutzen, da sie das einfachste und schnellste Mittel ist, die Skulpturen bildlich zu fixieren. Ein Objekt ist schneller photographiert als gemalt. Auch muß er keine Malutensilien auf seinen Wanderungen mit sich herumtragen, und Long wäre wohl auch zu ungeduldig und zu unruhig, um die Fertigstellung eines Gemäldes, oder sei es nur eine Skizze, abzuwarten.

In einigen Fällen trägt Long die Steine nicht zusammen, sondern schiebt sie aus einer Steinmenge beiseite. A LINE AND TRACKS IN BOLIVIA 1981 (Abb. 4) ist eine solche Linie, die Long durch das Wegschieben von handgroßen Steinen in einer Geröllebene geschaffen hat. Was entsteht, ist eine „Negativskulptur“<sup>25</sup>. Es läßt sich auch von einem Prozeß der Sub-

---

„Die künstlerische Handlung als Annäherung oder Überbrückung der Distanz zwischen Mensch und Natur – als Subjekt und Objekt, als Subjektives und Objektives, als Ich- und Dingwelt – bedeutet: jene Distanz als gestalterische Kraftquelle einsetzen, auch bis zu dem Punkt hin, wo sich dann da Persönliche wieder über Natürliches hinwegsetzt.“ OSTERWOLD, TILMAN: Natur als Selbsterfahrung, in: Vowinckel, Andreas (Hrsg.): Natur-Skulptur – Nature-Sculpture, Ausst.-Kat., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1981, S. 18-23, zit. S. 22; direkt zu Long: „In a work which feints towards our glib separation of the subjective and the objective, the inner and the outer experience, the poetic and the rational, Long draws us on to a realisation – not of the need to overcome the classical separation of subject and object – but of the actual annihilation of the distinction in the constitution of actual experience attended to with a clear head.“ REASON, DAVID: A Hard Singing of Country, in: Cutts, Simon (Hrsg.): The unpainted Landscape, Ausst.-Kat., Maclaurin Art Gallery, London 1987, S. 24-87, zit. S. 80.

<sup>21</sup> „Yes, it is always like a balance – a harmony of complementary ideas. You could say that my work is also a balance between the patterns of nature and the formalism of human, abstract ideas like lines and circles. It is where my human characteristics meet the natural forces and patterns of the world, and that is really the kind of subject of my work.“ CORK, Interview Long (1991), S. 250.

<sup>22</sup> „No, it is never a performance. It is usually a very private, quiet activity. I am happy to make it in solitude. I think part of the energy in my work is that I have the opportunity to make art in amazing, beautiful landscapes which are very strong and powerful. Somehow part of the power and the energy comes from being alone in that place. The simplicity and feeling of being alone is actually part of the work.“ EBD., S. 248.

<sup>23</sup> „My photographs are facts which bring the / right accessibility to remote, lonely / or otherwise unrecognisable works. Some sculptures / are seen by few people, but can be known about many.“ LONG, five, six (1980), [S. 3]. „I like the idea that art can be made anywhere, perhaps seen by few people, or not recognised as art when they do.“ LONG, Words after the Fact (1983), [o. P.].

<sup>24</sup> „I am not really a great photographer, sometimes my photographs almost by chance are beautiful, whereas Hamish [Fulton, M.-L. G.] is a natural photographer. He has a great feeling for landscape images.“ EBD., S. 24. „I am an artist who sometimes chooses to use photographs, although I am not a photographer.“ LOBACHEFF, Interview Long (1998), [S. 12]; SCHNOCK, Long (1999), S. 25; Long selbst äußert, daß er stets eine Nikkor-mat-Kamera mit demselben Objektiv benutze: GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 18.

<sup>25</sup> Der Begriff „negative sculpture“ wird für Michael Heizers Einschnitt in der Wüste „Double Negative“ gebraucht: JOOSTEN, ELLEN: Displaced – Replaced, in: Felix, Zdenek (Hrsg.): Michael Heizer, Ausst.-Kat., Museum Folkwang Essen, Essen 1979, S. 63-65, zit. 63; FELIX, ZDENEK: Mass, Time and Space, in: ders.: Heizer (1979), S. 46-48, zit. S. 47; ANDREWS, MALCOLM: Landscape in Western Art, Oxford 1999 (Oxford History of Art), S. 209 u. 212.

traktion sprechen.<sup>26</sup> Nicht die Linie, nicht die traditionelle „Skulptur“ besteht aus Steinen; es formen die umgebenden Steine die Skulptur. Die Negativskulptur besteht aus diesen Aussparungen. Sie ist eine Spur, die noch verborgener als die anderen Skulpturen Longs, kaum unterscheidbar von natürlichen Freiflächen und anfälliger gegenüber Witterung und Tieren ist. Sie ist unbeständiger, ephemerer. Die Nähe zur Spur spricht Long im Titel („tracks“) an, auch wenn mit den „tracks“ hier „formlose“, neben der Skulptur befindliche Spuren gemeint sind, die keine Skulptur darstellen.

Bei der Negativskulptur HOGGAR CIRCLE THE SAHARA 1988 (Abb. 5) tritt ein weiteres Phänomen auf. Negativ ist sie, weil eine Fläche in einer Geröllwüste von Steinen freigeräumt worden ist. Doch wurden die fortgetragenen oder fortgeworfenen Steine nicht an der Seite aufgeschichtet, sondern über die weitere Umgebung verteilt. Dadurch bleibt die Skulptur randlos und fügt sich damit fast unmerklich in die Landschaft (die Geröllfläche) ein. Sie geht in die Natur über; die Skulptur wird naturalisiert.<sup>27</sup>

Diese Spuren führt Long mit großer Akkuratease aus. Die Aufnahmen des Sahara-Videos<sup>28</sup>, die seine 1988 durch die Steinwüste Hoggar durchgeführte Wanderung dokumentieren, zeigen Long bei Abmessungsarbeiten für MIRAGE A LINE IN THE SAHARA 1988 (Abb. 6). Mit Bindfaden und kleinen Hölzern steckt er die Form ab, bevor er die Steine für diese Negativskulptur beiseite räumt. Diese Linie scheint Long umzuklappen. Die aus faustgroßen Steinen zusammengetragene Linie im Vordergrund könnte aus der dahinter folgenden Leerfläche stammen. An ihren Außenrändern wird diese Negativform von Steinen begrenzt, die so weit von den daneben liegenden verstreuten Steinen abgetrennt sind, daß sie zur Skulptur gehören könnten. Aus den dunklen Vertiefungen im hellen Wüstensand des Vordergrundes ist zu schließen, daß dort Steine gelegen haben müssen. Auf einer breiten Fläche hat Long diese fortgeräumt, um der „Positivskulptur“ Beachtung zu verschaffen. Wie bei der Bolivien-Linie verlaufen an den Seiten schlängelnde Spuren bis weit in die Bildtiefe hinein. Die Skulpturen in Linienform können wegen des ungleichmäßigen Untergrundes nie so eben wie die Linien im Innenraum sein. Daher kommt es bei den Außenskulpturen in der Höhe der Skulptur zu Abweichungen von der Linienform.

Long hinterläßt auch Spuren im Erdboden. Entweder tritt er Gras nieder, läuft mit den Füßen schurrend mehrfach hin und her, ritzt mit dem Absatz Spuren in die Erde, oder er stampft mit den Füßen auf trockenem Boden. Entgegen seiner sonstigen wiederholenden Vorgehensweise hat Long die Methode des Blumenpflückens nur einmal auf einer Gänseblümchenwiese für die Arbeit ENGLAND 1968 (Abb. 7) angewandt. Unter diesem Titel firmiert die oft abgebildete Arbeit eines sich dunkel von einer Blumenwiese abhebenden Kreuzes. Die fehlenden Blütenköpfe heben sich von den umgebenden Blumen auf der Wiese durch eine größere Dunkelheit ab. Die Kenntnis der Blumenart, Gänseblümchen, und die Herstellungsart, Pflücken, läßt sich allein aus der Bildunterschrift „A Sculpture made by Removing the Daisy Heads

---

<sup>26</sup> „They [the sculptures, M.-L. G.] can also be the result of a process of subtraction: for example, the construction of a circle by the removal of stones from a rocky desert introduces a relationship between visible and invisible.“ CODOGNATO, MARIO: Richard Long, in: Long, Richard: [o. T.], hrsg. anläßl. einer Ausst., Palazzo delle Esposizioni Rom, Mailand 1994, S. 16-23, zit. S. 18.

<sup>27</sup> Den Hinweis auf die Naturalisierung der Natur verdanke ich Horst Bredekamp.

<sup>28</sup> HAAS (Regie), Richard Long in der Sahara (1992).



England 1968“ aus einem Aufsatz von 1970 ziehen.<sup>29</sup> In einem späteren Interview verwendet Long ebenfalls das Wort „daisies“ und erklärt, mit dieser Skulptur habe er seine eigene Gestalt überlagern wollen mit der Struktur der Natur.<sup>30</sup>

A LINE MADE BY WALKING ENGLAND 1967 ist das früheste Beispiel für eine Spur im Gras, die durch mehrmaliges Hin- und Herlaufen entstanden ist. Es handelt sich um ein Ausprobieren von einer neuen Form von Skulptur, der Spur, im Zusammenhang mit Zeit, dem Prozeß des Laufens.<sup>31</sup> Diese Skulptur besteht nicht allein aus dem Material Gras, sie wird wesentlich durch die Zeit konstituiert. An der Skulptur wird der Herstellungsprozeß sichtbar. Long fasziniert, daß die Sichtbarkeit davon abhängt, wie oft etwas getan werde.<sup>32</sup> Wesentlich ist nicht so sehr die Form, sondern dieser Prozeß: „Plastik als Handlungsform“<sup>33</sup>. Der körperliche Umgang mit der Plastik wird bestimmend. Die „horizontale Plastik“ oder „Bodenskulptur“, ein Phänomen der 1970er Jahre ist „gewiß keine neue Stilrichtung, aber eine Möglichkeit, die konkrete Raumerfahrung beim Abgehen zu einem Teil der plastischen Wirkung zu machen“.<sup>34</sup> Dieser Begriff bezieht sich gleichermaßen auf Außen- und auf Innenskulpturen; sie kalkulieren den Standpunkt des Betrachters ein.<sup>35</sup>

Die horizontale Plastik der Land-Art-Vertreter, insbesondere von Walter de Maria, Michael Heizer und Robert Smithson und auch von Richard Long, ist ortsabhängig (site specific).<sup>36</sup> Die Skulpturen sind für einen bestimmten Ort geschaffen und nicht transportierbar an einen anderen. Vergleichbar mit Long arbeitet Carl Andre, der ebenfalls sehr niedrige Skulpturen, hauptsächlich im Ausstellungsraum schafft. Andre benutzt dazu quadratische Metallplatten, die er zu Rechtecken, Quadraten oder anderen geometrischen Gebilden zusammenlegt. Andre hebt hervor, daß er die Skulpturen immer in Bezug zu einem Ort schaffe, und sei es nur ein gedachter, kein spezifischer, sondern eine Raumgröße.<sup>37</sup>

---

<sup>29</sup> LONG, RICHARD: Nineteen Stills from the Work of Richard Long, in: Studio International 179 (March 1970), H. 920, S. 106-111 u. Umschlag, Abb. S. 108.

<sup>30</sup> „For the ‚daisies‘ [England 1968], I remember having the idea to superimpose my own shape on a natural pattern of nature. I needed a piece of ground which has its own natural patterns, and daisies made a good black and white contrast. Then it was a question of looking around my locality and finding such a place.“ SEYMOUR, Fragments I (1991), S. 44.

<sup>31</sup> Den festgelegten, rituellen Ablauf betont: SCHNOCK, Long (1999), S. 31.

<sup>32</sup> „Es ist wirklich eine sichtbare Linie, weil das Gras durch meine Fußstapfen niedergetrampelt ist, und das niedergedrückte Gras reflektiert das Sonnenlicht. So hinterläßt in Wirklichkeit die Sonne Spuren. Ich glaube, diese Arbeit war eine wichtige Arbeit, denn sie hat nur die Vorstellung davon offenbart, daß das Sichtbarwerden davon abhängt, wie oft man (etwas) macht.“ FURLONG, Gespräch Long (1992), S. 253.

<sup>33</sup> „Eine Bedingung der Plastik als Handlungsform ist, daß sie im realen Raum in der realen Zeit aufgenommen wird. Sie öffnet sich damit der Alltagswirklichkeit, deren Kategorien sie teilt.“ SCHNECKENBURGER, MANFRED: Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum 4/1979, Bd. 34 Plastik als Handlungsform, S. 20-115, zit. S. 21. „Der Künstler bezieht seine eigene Handlung in die Entstehung des Kunstwerks formbildend ein, z. B. in ‚A Line Made by Walking‘.“ MEYER-HERMANN, Bodenplastik (1991), S. 112.

<sup>34</sup> Dies über die „horizontale Plastik“: SCHNECKENBURGER, MANFRED: Kurze Thesen zur Plastik der 70er Jahre, in: ders. (Hrsg.): documenta 6, Ausst.-Kat., Kassel, Kassel 1977, S. 148 f., zit. S. 148. Ihre Dissertation widmet dem „Phänomen Bodenplastik“: MEYER-HERMANN, Bodenplastik (1991). Die Unterschiede zwischen Horizontal- und Vertikalskulptur erläutert eingehend: HECKMANN, Figur (1999), S. 241 f. Von „Bodenskulptur“ spricht: SALZMANN, SIEGFRIED: „Stelle“ und „Streuung“. Notizen zur Bodenskulptur, in: ders. (Hrsg.): Bodenskulptur, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bremen, Bremen 1986, [o. P.].

<sup>35</sup> EBD., [o. P.].

<sup>36</sup> HOORMANN, ANNE: Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996, zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1994, S. 235; MEYER-HERMANN, Bodenplastik (1991), S. 77.

Der gravierende Unterschied zwischen Richard Long und den US-amerikanischen Künstlern besteht darin, daß die Skulpturen der US-Amerikaner vom Betrachter abgelaufen werden können, der Entstehungsprozeß vom Betrachter nachvollzogen werden kann. Zumindest war dies so intendiert. Heute sind die meisten Werke durch Erosion nicht mehr vorhanden. Der Betrachter Longscher Skulpturen ist stärker auf seine Phantasie angewiesen, Ort und Stimmung anhand der Photographie selbst zu imaginieren. Longs Skulpturen in der Landschaft wird zum Teil der Werkstatus abgesprochen aufgrund ihrer Verfügbarkeit alleinig durch Photographien.<sup>38</sup> Stefanie Heckmann kommt zu dem Fazit, daß Longs Werk nur Index, das heißt nur Verweis auf „echte“ Skulpturen sei, die nicht aus sich selbst heraus sprächen, sondern nur durch ihre Dokumentation.<sup>39</sup> Der von Rosalind Krauss in die Diskussion um die Kunst der sechziger Jahre gebrachte „Index“ bezieht sich auf eine Definition von Charles Sanders Peirce, der unter Index oder Indikator solche Zeichen faßt, die einen physischen Bezug zu einem Objekt aufweisen.<sup>40</sup> Peirce zufolge ist jedes Photo als Index für eine Skulptur zu verstehen.<sup>41</sup> Von Krauss und Heckmann dagegen wird Index auf solche Photographien angewandt, die Dinge darstellen, die nicht mehr existieren oder unerreichbar sind und die daher eine „bedeutungslose Bedeutung“ aufwiesen.<sup>42</sup> Abgesehen davon, daß den Skulpturphotographien Longs eine Bedeutung innewohnt, ist es auch problematisch, Begriffe der Semiotik eins zu eins auf die Kunstwissenschaft zu übertragen. Wie Gottfried Boehm in seinen Untersuchungen zum Bildbegriff darlegt, bestehen Parallelen zwischen Bild und Sprache, jedoch könnten Bilder allein durch die Verbalisierung des gesamten Inhalts nicht wiedergegeben werden, denn die darüber hinausgehende „ikonische Differenz“ müsse beachtet werden, das ist jenes, wodurch das Bild wirkt, wie das Bild wirkt.<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> „There’s always a location in mind, not necessarily a specific one, but, rather, a location in scale.“ TUCHMAN, PHYLLIS: An Interview with Carl Andre [1970], in: Meyer-Hermann, Eva (Hrsg.): Carl Andre. Sculptor 1996, Ausst.-Kat., Museum Haus Lange und Haus Esters, Krefeld, Stuttgart 1996, S. 46-51, zit. S. 46.

<sup>38</sup> „[...] haben die Skulpturen Longs nur insofern Aussagekraft, als sie in einem bestimmten Interpretationszusammenhang stehen. Ohne einen begleitenden Kommentar, den das einem indexikalischen Modus folgende Werk notwendig parallel zu materiellen Werkebene etablieren muß, bleibt das Werk leer, unvollständig und sogar von Objekten, die nicht Kunst sind, ununterscheidbar.“ HECKMANN, Extensions (2001), S. 320.

<sup>39</sup> DIES., Figur (1999), S. 289 u. 247.

<sup>40</sup> PEIRCE, CHARLES S.: Die Kunst des Rasonierens. Kapitel II [1893], in: ders.: Semiotische Schriften, hrsg. u. übers. von Christian Kloesel u. Helmut Pape, Frankfurt am Main 1986, Bd. 1, S. 191-201, zit. S. 193 u. 199.

<sup>41</sup> Bekräftigt von: NÖTH, WINFRIED / SANTAELLA, LUCIA: Bild, Malerei und Photographie aus der Sicht der Peirceschen Semiotik, in: Wirth, Uwe (Hrsg.): Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce, Frankfurt am Main 2000, S. 354-374, zit. S. 366.

<sup>42</sup> „It [the shifter, M.-L. G.] is a sign which is inherently ‘empty’, its signification a function of only this one instance, guaranteed by the existential presence of just this object. It is the meaningless meaning that is instituted through the terms of the index.“ „This sense of isolation from the workings of a convention which has evolved as a succession of meanings through painting and sculpture in relation to a history of style is characteristic of photo-realism. For there the indexical presence of either the photograph or the body-cast demands that the work be viewed as a deliberate short-circuiting of issues of style. Countermanding the artist’s possible formal intervention in creating the work is the overwhelming physical presence of the original object, fixed in this trace of the cast.“ KRAUSS, ROSALIND E.: Notes on the Index. Part 1 [1976], in: dies.: The Originality of the Avant-Garde and other modernist Myths, Cambridge (Mass.)/London 1985, S. 196-209, zit. S. 206 u. 208.

<sup>43</sup> „Die Analogie [der Bilder, M.-L. G.] zur Sprache liegt nahe, doch die ‚Sprache der Bilder‘ ist ebenso sehr bedeutungserweckend wie unübersetzbar. Die Darstellungsmodi eröffnen sich primär dem Wahrnehmungsfeld des Auges, sie folgen völlig anderen Regeln, als diejenigen der gesprochenen oder geschriebenen Sprache. [...] Das Bild etabliert eine wahrnehmbaren Kontrast zwischen der Fläche und den darauf erkennbaren Eigenschaften, zwischen einem ‚Nacheinander‘ und einem ‚Aufeinmal‘, das anders als in Texten oder Musikstücken, seine Präsenz im Nu enthüllt (solange man sich auch in das Studium von Details versenken mag). Die logische Struktur eines Bildes basiert auf einer nur visuell erschließbaren, einer ikonischen Differenz. [...] Das sorgfältigste Verzeichnis alles dessen, was an Details auf einem Bild ‚drauf‘ ist, wäre doch keine Beschreibung des Bildes. Es

Doch ist Longs Konzept der Skulpturaufnahmen fast konsequenter als das der US-Amerikaner. Bei diesen ist das Photo reine Dokumentation, da die Skulptur besichtigt werden soll. Die Aufnahme fungiert als Ersatz für die Selbsterfahrung der Skulptur, sie ist eine Wiedergabe der Skulptur. Bei Long hingegen steht das Photo als eigenständiges Kunstwerk, weil die Skulptur nicht besichtigt werden kann. Long interessiert das Bild („image“), Smithson hingegen das Objekt („object“)<sup>44</sup>. Long möchte nur einen bestimmten Moment, nur einen Blick oder manchmal auch mehrere Blicke auf die Skulptur weitergeben. Er schreibt eine bestimmte Rezeption seiner Arbeiten vor. Ihm ist dies nicht so bewußt, denn er möchte, daß jeder sich seine eigenen Gedanken zu seinem Werk machen solle<sup>45</sup>. Während bei Long eine Skulptur zum Beispiel nur bei Sonnenschein auf dem Photo betrachtet werden kann, ist (war) es für die Skulpturen von Smithson, Heizer, De Maria und Andre möglich, die Arbeiten selbst in Augenschein zu nehmen und sie auch bei Regen oder anderer Witterung zu erfahren. Bei diesen Künstlern ist das Photo eine Möglichkeit zur Rezeption, bei Long eine Notwendigkeit, eine Vorschrift.

Bei der frühen A LINE MADE BY WALKING ENGLAND 1967 ist das landschaftliche Umfeld noch nicht so bestimmend, wohingegen in späteren Spuren auch dem Umraum, wie bei den „richtigen“ Materialskulpturen, Aussagewert zukommt. ARIZONA 1970 (Abb. 8) ist eine rechteckig-spiralförmige Ritzung („A boot-heel line“) im weichen Felsboden eines glatten Berges in Arizona. Vom graublau-violetten Untergrund hebt sich die Ritzung bräunlich ab. Diese Spur muß sich auf einem Berggipfel befinden, weil die dahinterliegenden ähnlich geformten Berge in den blauen Himmel übergehen. Die kantige Form hebt sich kontrastreich von den weichen Rundungen der Berge ab. Doch nimmt sie ebenfalls die natürlichen Risse im Erdboden auf. Mit diesen ist die Spur Longs jedoch nicht verwechselbar, da er die Ritzung im rechten Winkel zu den langen Bodenfurchen ausführt. Dieses Wechselspiel von der Unterstreichung der Natur durch Nachvollzug ähnlicher Ritzungen im Boden mit der Kontrastierung der Natur durch den Gegensatz kantig-rund macht die Spannung dieser Arbeit aus.

Spuren hinterläßt Long nicht nur mittels seines eigenen Körpers. Bei der Photographie FIVE STONES ICELAND 1974 (Abb. 9) hat Long fünf Steine einen flach sich neigenden Abhang hinunter gestoßen. Von oben photographiert ziehen sich schwarze Flecken in den Hintergrund, dorthin immer kleiner werdend. Sie bilden fünf sich kreuzende Linien. Aus der Tiefe der Löcher und deren verlaufender Form läßt sich auf einen relativ weichen Boden schließen.

---

würde ihm eine parataktische Ordnung supponieren, seine internen Verschränkungen: seine ihm eigentümlichen Hypotaxen und den Inbegriff seiner syntaktischen Möglichkeiten verdrängen. Gelingende Beschreibungen verstricken sich in eine doppelte Aufgabe: sie sagen, was ‚ist‘, sie sagen zugleich aber auch wie es ‚wirkt‘, sie rekurren auf Sachverhalte und auf die dem Bild eigentümliche Form des Vollzugs. Ohne Rücksicht auf das Faktische käme der manifeste Gehalt zu kurz, ohne Rücksicht auf den Prozeß würden die Latenzen, der ikonische Gestus ausgeblendet.“ BOEHM, GOTTFRIED: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: ders. / Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995 (Bild und Text), S. 23-40, zit. S. 29 f.

<sup>44</sup> TIBERGHIE, Land Art (1995), S. 217.

<sup>45</sup> „I think all my works, my actions, have no meaning outside what they are. So if you think it's significant, then it's significant. All I'm saying is I'm just putting that stone on the ground, though obviously I realize it's never as simple as that. But my works should be completely self-contained, they shouldn't need any explanations or references, they should be things or ideas in their own right. They should have a life of their own and take their chances. On the other hand, I wouldn't deny anything. The viewer can also bring things to the work, bring conclusions to it, which I could not foresee. But that's completely different from the artist making certain explanations and giving certain symbolic meanings to the work.“ SEYMOUR, Fragments V (1991), S. 92.

Michael Heizer hat gleichfalls Spuren in den Boden gegraben. Diese sind tiefer und wurden mittels Maschinen hergestellt. Bekannt sind Heizers *Nine Nevada Depressions*, zum Beispiel Nummer 1 *Rift* (Abb. 10) und Nummer 9 *Isolated Mass*, eine Zickzacklinie sowie eine Schleife im ausgetrockneten See Massacre Dry Lake in der Wüste Nevada, 1968, also etwa gleichzeitig mit Long hergestellt. Diese Werke besitzen weitaus größere Dimensionen als die Arbeit von Long. Heizers *Depressions* sind mehr als einhundert oder sogar mehr als 300 Meter lang, wohingegen Longs Arbeiten wohl kaum mehr als zehn Meter in der Länge betragen dürften.

Vier Schnitte in die Erde zog Walter De Maria 1969 für sein *Las Vegas Piece*. Sie bilden ein Rechteck, dessen Längsseiten eine Meile und dessen Schmalseiten eine halbe Meile lang sind. Es sollte vom Boden aus erfahren werden. Doch zeigt die Luftaufnahme dieser Arbeit Flüsse oder ausgetrocknete Flußbetten. Dadurch macht De Maria darauf aufmerksam, wie kartographische Verfahren auf die Landschaft gelegt werden.

Aller drei Künstler Bodenritzungen sind Erosion gegenüber anfällig. Sie werden durch Regen und Wind bereits nach kurzer Zeit zerstört. Steinskulpturen halten länger. Sie sind zwar auch ephemere, aber durch die Dauerhaftigkeit des Steins Witterungseinflüssen nicht so stark ausgesetzt wie einfache Spuren im Boden.

Ritzungen im Gras muß Long wegen der Schärfe der Konturen eingeschnitten haben. Von dieser Art von Arbeiten existieren einige aus der Mitte der sechziger Jahre, die im Garten seiner Eltern entstanden sind.<sup>46</sup> Für *SCULPTURE ENGLAND 1966* und *A GARDEN SCULPTURE BRISTOL 1967* (Abb. 11) ist Longs Arbeitsmethode genau nachvollziehbar. Erstere Arbeit ist ein prismenartig ausgestochener Rasenstreifen, der in einigem Abstand parallel zur verbleibenden Vertiefung abgelegt wurde. Aber er liegt nicht direkt neben seiner Negativform, sondern neben einem nur angestochenen, aber nicht ausgeschnittenen Streifen, der die ausgehobene Linie fortsetzt. *A GARDEN SCULPTURE BRISTOL 1967*, ein Jahr später entstanden, greift diese Methode des Aushebens und des versetzten Ablegens von Rasenstücken auf. Eine vertiefte Linie zieht sich schräg über die waagerechte Bildmitte. Die Überbleibsel liegen parallel davor und dahinter oder im rechten Winkel dazu. Der Blick führt hinter der Skulptur auf einen Gartenweg mit dahinter befindlichem Blumenbeet. *SQUARES ON THE GRASS LONDON 1967* (Abb. 12) sind im Rasen ausgestochene Linien. Es entsteht in der Mitte ein erhabenes Quadrat, umgrenzt von einer versenkten quadratischen Linie, gefolgt von einer erhabenen quadratischen Linie. Das Photo schneidet die Skulptur horizontal an, so daß als äußere Begrenzung dieser Skulptur eine vertiefte Fläche zu erkennen ist, von der aber nicht zu sagen ist, wie weit sie sich erstreckt. Der Sinn dieser Arbeiten liegt in einem Ausprobieren von Negativ- und Positivform sowie von Perspektive. Ein Stuhl auf dem Weg als Größenvergleich bei *A GARDEN SCULPTURE BRISTOL 1967* bestätigt dies. Es handelt sich um einen Grenzfall zwischen Skulptur und Spur, um eine Negativskulptur.

In späteren Jahren ist Long von diesen Rasenausstechungen abgekommen und wendet das Positiv-Negativ-Prinzip auf Steinarbeiten an. Das einzige neuere Rasenbeispiel befindet sich im Garten des Jesus College in Cambridge: *TURF CIRCLES JESUS COLLEGE CAMBRIDGE 1988* (Abb. 13). Auf dieser Farbphotographie sind fünf konzentrische Ringe zu sehen, die aus glattem Rasen ausgeschnitten worden sind. Sie legen den braunen Erdboden frei und heben sich dadurch dunkelbraun vom grünen Rasen ab. Im Gegensatz zu den frühen Rasenarbeiten liegen hier die ausgehobenen Stücke nicht neben den Vertiefungen und es ist

---

<sup>46</sup> „My first turf works were actually made in my parents' front garden.” CORK, Interview Long (1991), S. 252.

mehr vom Umfeld der Skulptur und sogar der Horizont sichtbar. Bei dieser Arbeit geht es Long auch nicht um perspektivische Übungen. Hier thematisiert Long nur das Spiel von Positiv- und Negativform. Die Kontraste im Photo, die diesen Gegensatz unterstreichen, kommen auf dieser Farbaufnahme besser zum Vorschein als in den frühen Arbeiten *TURF CIRCLE ENGLAND* 1966 (Abb. 15), dem ersten von Long ausgeführten Kreis,<sup>47</sup> und *TURF CIRCLE IRELAND* 1967 (Abb. 15). Erstere ist ein kreisförmiger Rasenaushub, letztere ein ringförmiger, beide ohne Darstellung der ausgestochenen Stücke. Diese Schwarzweiß-Photographien können besser als kontrastlose Grau-Photographien bezeichnet werden, die leider die Spannung zwischen Vertiefung und Erhabenheit des Untergrundes nicht vermitteln können (vgl. Kap. „Der Blick auf die Landschaft“).

Richtiggehende Erdsulpturen („earthworks“) hat Long mit *SCULPTURE MADE FOR M. AND M. VISSER DARTMOOR JANUARY 10 1969* und im gleichen Jahr mit *TURF CIRCLE MUSEUM HAUS LANGE KREFELD 1969* (Abb. 16) errichtet. Der Untertitel für die Visser-Skulptur gibt die Herstellungsweise an: *Seven Views of a Sculpture made for Martin and Mia Visser of Bergeijk, Holland. Photographs by Fernsehgalerie Schum*. Diese Arbeit ist in einem kleinen, 24seitigen Heft dokumentiert.<sup>48</sup> Jeweils recto befinden sich auf sieben Seiten ganzseitige Aufnahmen der Skulptur. Long hat ein System aus Gräben errichtet, das auf bestimmte Kamerapunkte hin angelegt war. Von dort aus hat er Relationen zwischen den in der Landschaft vorgefundenen Markierungen (Steinwälle, Wasserfälle) und seinen eigenen Gräben geschaffen. Diese Bezugnahme von seinen eigenen Skulpturen auf die Umgebung, oft durch die Wahl mehrerer Aufnahmestandpunkte, wendet Long seitdem durchgängig an.

Für den 1969 errichteten *TURF CIRCLE* (Abb. 16) im Garten des Museums Haus Lange und Haus Esters in Krefeld, der noch heute mit Gras bewachsen existiert, hat Long Erde zu einem Ring aufgeschüttet. Hier hat Long, wie auch für die Visser-Skulptur, Erde bewegt, vielleicht sogar mit Werkzeug- oder Maschinenkraft. Davon ist er in späteren Jahren abgekommen, vermutlich um sich von den US-amerikanischen Künstlern abzugrenzen, denn Long möchte nicht mit deren gewaltsamen Eingriffen in die Natur in Beziehung gesetzt werden.<sup>49</sup> So hat Michael Heizer für seine *Double Negative* (Abb. 17), entstanden von 1969 bis 1970, 240000 Tonnen Erde mit Hilfe von Bulldozern bewegt und dadurch in Nord- und Südrichtung einen bis zu 15 Metern tiefen, 9 Meter breiten und 457 Meter langen Einschnitt in die Erde getätigt. Sein Ansinnen, geologische Schichten und geologische Prozesse wie Erosion zu veranschaulichen, hat nur sinnbildlich mit dem Hauptanliegen Longs etwas gemein. Long möchte durch das Wort seiner Textarbeiten oder durch Eingriffe, die das natürliche Gefüge nicht stark verändern, auf die Erde aufmerksam machen. Da Long jedoch mit den beiden letztgenannten Arbeiten, wenn auch nicht unbedingt bewußt, geologische Umschichtungen vorgenommen hat, wird er von diesem Vorgehen abgekommen sein. Richard Long und Hamish

<sup>47</sup> GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 3.

<sup>48</sup> LONG, RICHARD: *Sculpture. Made for Martin and Mia Visser*, Fernsehgalerie Gerry Schum, [Berlin] 1969, [o. P.].

<sup>49</sup> „I like sensibility without technique.“ LONG, five, six (1980), [S. 2]. „Pour moi, ‚land art‘ est une expression américaine ... Cela veut dire des bulldozers et des grands projets. Il me semble que c’est un mouvement américain; c’est de la construction sur de la terre, qu’on achetée les artistes, le propos est de faire un grand monument permanent. Cela ne m’intéresse pas du tout.“ GINTZ, CLAUDE: Richard Long. La vision, le paysage, le temps, in: art press (Juin 1986), H. 104, S. 4-8, zit. S. 8.

Fulton, den englischen Land-Art-Künstlern, geht es um Kontemplation der Landschaft, wohingegen die US-Amerikaner auf eine intellektuelle Wahrnehmung der Natur aus sind.<sup>50</sup>

Die letzte Möglichkeit des Spurenhinterlassens bei Long ist das Spritzen von Wasser. Für die „watermarks“ sprengt er Wasser an Felswände, das er aus daneben liegenden Flüssen oder Seen schöpft. *SHADOWS AND WATERMARKS* 1983 (Abb. 18) sind elf breite, nebeneinander liegende linienförmige Gerinnsel, die eine Mauer hinablaufen. Sie heben sich dunkel von der hellen Lehmmauer („A mud wall by a resting place near the end of a 21 day walk in Nepal“) ab. Einen mittleren Grauton bilden der breite Schatten eines Baumes (?) und der des Photographen rechts im Bild. Es geht um dieses Schattenspiel, aber auch um das Festhalten von Zeit, der Zeit, die das Wasser an der Wand sichtbar ist. Robert Smithson hat mit seinem *Asphalt Rundown* von 1969 in ähnlicher Weise einen Fließprozeß im Bild eingefangen, indem er eine Wagenladung Teer einen Abhang in Rom hinunterschüttete. Es werden dies nur wenige Minuten sein oder wenige Stunden danach werden noch leichte Verdunklungen zu sehen sein. Long kann für die Aufnahme den ihm am geeignetsten Augenblick für den Kontrast bestimmen. Andere Wasserarbeiten sind das Ausgießen seiner Wasserflasche. Letztere werden meist als Verlaufsbeschreibungen in Textarbeiten umgesetzt.

### *Innenskulptur*

Ihre Spuren hinterlassen die Land-Art-Künstler nicht nur im Außenraum. Ihre Flucht in die Natur war eine Flucht aus dem Galerieraum. Das Ironische an dieser Kunst ist, daß die Kunstwerke aufgrund ihrer Abgeschiedenheit kaum zu besichtigen sind und die Künstler mit den Photographien ihrer Werke doch in den Ausstellungsraum zurückkehren müssen.<sup>51</sup> Doch kehrten die Künstler bald auch mit Skulpturen dorthin zurück. Richard Long präsentiert im Innenraum Skulpturen, Schlamm-Arbeiten auf dem Boden und an der Wand sowie Textarbeiten, die er auf die Wand aufträgt. Oder aber er zeigt gerahmte Photographien und gerahmte Textarbeiten.

Die Naturmaterialien stimmt Long in Form und Farbe auf den Raum ab (Grundriß, Fußbodenmaterial und -farbe) und bezieht teilweise Raumstützen in die Gestaltung mit ein. In Schlamm-Arbeiten überträgt er die Bewegung des Wanderns mittels Fuß- oder Handabdrücken auf den Boden oder auf die Wand. Sie weisen nicht die hohe Referentialität zur Natur wie die Außenskulpturen auf.<sup>52</sup> Den Innenarbeiten fehlt die Natur als Hintergrund. Sie präsentieren nur Natur und sind oftmals rein dekorativ, interessiert den Künstler doch nicht die Dialektik zwischen Innen und Außen, wie sie von Smithson aufgestellt worden ist. Daher besitzen die auf den Raum abgestimmten Skulpturen wie auch die mit Füßen oder Händen auf Wand und Boden aufgetragenen Schlamm-Arbeiten häufig bloß eine formale Aussage; Sinngebung erhalten jene, deren Titel Gedankenverbindungen zu Orten, Materialien und Empfindungen erzeugen.

---

<sup>50</sup> TIBERGHEN, Land Art (1995), S. 218.

<sup>51</sup> BAKER, ELIZABETH C.: Artworks on the Land, in: Sonfist, Alan (Hrsg.): Art in the Land. A critical Anthology of Environmental Art, New York 1983, S. 73-84, zit. S. 74.

<sup>52</sup> „As Smithson did with his Nonsites, Long sometimes brings his sculptures indoors to galleries or museums. No doubt he feels a measure of frustration in this, for these works can never match the layered, richly referential quality of the works in the landscape. Yet they too are signifiers of Long's resolute involvement with earth and its materials.“ BEARDSLEY, JOHN: Earthworks and Beyond. Contemporary in the Landscape, New York 1984, zit. S. 42.

Für Long sind die Ausstellungsarbeiten ein Nachvollzug der Wanderung, ein Mittel, die Wanderung zu veranschaulichen. 1971 lief Long mit schlammigen Füßen eine linksdrehende Spirallinie auf dem Fußboden der Londoner Whitechapel Art Gallery: *A LINE THE LENGTH OF A STRAIGHT WALK FROM THE BOTTOM TO THE TOP OF SILBURY HILL* (1970) (Abb. 19). Sie hat die Länge des Weges vom Fuß zum Gipfel des Silbury Hill, eines zu prähistorischer Zeit künstlich errichteten Hügels in der Nähe von Avebury. Der helle Schlamm der fast die gesamte Breite des Raumes ausfüllenden Spirale nimmt die helle Wandfarbe auf und kontrastiert mit dem dunklen Parkettboden. Es bleibt gerade noch ein Fußbreit Platz, um die Skulptur zu umschreiten. Dies ist eine konzeptuelle Arbeit, bei der die Idee, das Konzept des Nachlaufens eines realen Weges auf dem Galerieboden, Vorrang vor der Ästhetik des Kunstwerks hat. Die Schwierigkeit besteht hier außerdem darin, daß es keine Gerade ist, die Long läuft. Er mußte demnach die Länge der Spirale vorher berechnen, damit sie der gewanderten Silbury-Strecke entspricht.

Long läuft eine in der Natur gewanderte Strecke im Galerieraum nach und zeigt diese Strecke durch eine Spur. Er nutzt das Zusammenspiel von Skulptur, Raum und Idee, um eine Innenarbeit zu schaffen. Der Umraum spielt, wie auch in der Natur eine Rolle. Auch hier ist, wie bei den Außenskulpturen, der Betrachterstandpunkt entscheidend, den Long aber nicht mehr wie im Außenraum vorgeben kann. Jeder Besucher kann für sich die ideale Position finden. Die Skulpturen sind, konträr zu den Außenskulpturen für den Betrachter erfahrbar. Er kann sowohl das Material als auch die Skulptur wahrnehmen. Den Moment, in dem Long das Werk geschaffen hat und die zu diesem Zeitpunkt herrschende Stimmung, die Long auf den Photographien der Arbeiten in der Natur festhalten kann, bleibt jedoch beim Ausstellungsbesuch außen vor. Die Photos, die von den Ausstellungsarbeiten in seinen Künstlerbüchern verbreitet werden, fertigt Long nicht selbst an. Er läßt sie von Museumsphotographen aufnehmen, denen er Anweisungen für den Aufnahmestandpunkt gibt. Long sucht die Photos anschließend gewissenhaft aus. Er selbst photographiert seine Skulpturen nur für den Privatgebrauch. Durch die Fremdaufnahme seiner Skulpturen distanziert er sich ein wenig von seinen Werken. Vielleicht weil er weiß, daß jede Skulptur auch anderen Orten aufgebaut werden kann, ohne seine Hände. Auf den Abbildungen in den Büchern ist somit eine einzige Sicht auf die Innenskulptur vorgegeben.

Schlammwerke schafft Long ebenfalls an den Wänden, indem er mit Wasser verdünnten Schlamm oder verflüssigte Tonerde mit den Händen meist in Form von Kreisen, Ringen oder Linien aufträgt. Entweder handelt es sich um Wischspuren oder um Abdrücke seiner Hände, die er entweder auf eine schwarze Grundierung oder direkt auf die weiße Wand aufbringt. Drei Kreisformen aus gewischten Handspuren umfaßt *FROM ONE TO ANOTHER* CONTEMPORARY ARTS MUSEUM OF HOUSTON 1996 (Abb. 20). Ein kleiner ausgefüllter Kreis links wird rechts von einem größerem Ring umgeben, gefolgt von einem nochmals größeren Kreissegment, das von der Bodenlinie angeschnitten wird. Alle Elemente sind auf eine schwarze Grundierung auf der ansonsten weißen Wand aufgetragen. Um die Kreise herum sind Schlammgespritzer verteilt, die durch die wischenden Handbewegungen entstanden sind.

Abdrücke seiner rechten Hand, die eine rechteckige Spirale auf einer schwarzen Wand bilden, hat Long mit *SLOW HAND MUD SPIRAL* ANTHONY D'OFFAY GALLERY LONDON 1988 geschaffen. Alle Abdrücke der in hellen Schlamm getauchten rechten Hand weisen mit den Fingerspitzen in den senkrechten Linien nach oben, in den waagerechten nach links. „Slow“, langsam, bezieht sich auf die langsame Herstellungsweise, denn es kostet viel

Zeit und Ruhe, die Hände in gleichen Abständen aneinander zu setzen. Auch muß Long das dafür benötigte Gerüst ständig hoch- und hinuntergestiegen sein.

An der Wand arbeitet Long auch mit dem Werfen von Schlamm. Die dabei entstehenden die Wand herunterrinnenden breiten Spritzspuren betitelt er oft „Muddy Water Wall“. Auf dem Boden gießt er den Schlamm zu Linienformen aus.

Während bei den Schlamm-Arbeiten (von Long „mud works“ genannt) am Boden eine Zuordnung zur Gattung Skulptur noch eindeutig erscheint, da sie als Spuren dem erweiterten Skulpturbegriff angehören, gestaltet sich eine Kategorisierung für die Schlammwerke an der Wand schwierig. Es greifen die Gattungen Skulptur und Malerei ineinander über. Long benutzt mit dem Schlamm ein Material der Bildhauerei (Ton oder Porzellanerde = „china clay“), aber so stark verflüssigt, daß er sich der Technik der Malerei bedient, um ihn auf die Wand auftragen zu können. Dieselbe Technik wendet Long auch am Boden an, aber dort fällt die Zuweisung zur Skulptur leichter. Von Wandskulpturen zu sprechen, die jedoch wie Wandmalerei aussehen, ist gewagt, doch werden diese Wandgestaltungen aufgrund ihrer gleichen Herstellungsweise und des gleichen Materials wie die Bodenspuren hier im selben Kapitel behandelt.

Im Innenraum spielen Witterungsbedingungen im Normalfall keine Rolle, wenn nicht große Fensterflächen und ein verglastes Dach viel Tageslicht einfallen lassen, wie es beim Palacio de Cristal in Madrid der Fall ist, für den Long 1986 ein perfektes Zusammenspiel von Skulptur und Raum geschaffen hat. Mit der gezielten Wahl von Materialart, -farbe und -form, der Form der Skulptur sowie der genauen Plazierung der Arbeit geht Long auf den Raum ein.<sup>53</sup>

Die von Long ausgelegten schwarzen Schieferplatten bilden einen scharfen Kontrast zu den weißen Marmorplatten des Fußbodens, zu den schmalen weißen Eisensäulen und zum weißen Raumanstrich sowie zu den vom Boden ausgehenden und das Dach einschließenden Glasscheiben des Baues und dem damit lichtdurchfluteten Raum. Die Platten muten wie schwarze Glassplitter an, die aus diesem Glasgebäude herausgefallen sein könnten. Außerdem greifen sie die dunklen Stellen auf, die durch draußen stehende Bäume nach innen durch die Fenster durchscheinen. Da die großen Fensterfronten aus kleinen rechteckigen Glasscheiben bestehen, wird mit dem Material auch diese Form gespiegelt. Rundliche Steine hätten an diesem Ort klobig, Holz gänzlich unangebracht gewirkt und die Feinheit und Fragilität des Bauwerkes aufgehoben.

Long nimmt ebenfalls den Grundriß des Palastes in seinen Skulpturen auf. Die Kuppel fängt Long mit dem MADRID CIRCLE (Abb. 21) auf. Dies ist ein breiter Ring aus in zwei bis drei Schichten übereinander gelegten Schieferplatten. Von dort aus führen ebenso hergestellte Linienskulpturen nach Norden und Süden: MADRID LINE NORTH (Abb. 21) und MADRID LINE SOUTH (Abb. 21), die wie ausgelegte Wege wirken. Die SEGOVIA CIRCLES, drei konzentrische Ringe aus sich berührenden, aber nicht gestapelten Schieferplatten, liegen neben dem MADRID CIRCLE in einem absidialen Raum aus. Die Betitelung nach der spanischen Stadt Segovia könnte ein Hinweis auf den Herkunftsort des verwendeten Schiefers sein oder auf einen Ort, den Long auf seiner Reise besucht hat. Die Photos wurden bei Sonnenschein aufgenommen, da die Räume lichtdurchströmt sind und nicht düster wirken. In letzterem Fall hätte dies eine andere Rezeption zur Folge. Dann könnten die Skulpturen wegen ihrer Größe und Dunkelheit bedrohlich wirken. Bei Sonnenlicht dagegen scheinen sie

---

<sup>53</sup> Die wechselseitige Beeinflussung von Material, Form der Skulptur und Raum wird auch kurz erwähnt bei: JOHNSTON, JILL: Walking into Art, in: Art in America 75 (April 1987), S. 160-169 u. 235, zit. S. 162.



leicht trotz der Schwere des Materials. Sie wirken ebenso leicht wie die von zierlichen Eisensäulen getragene Glasarchitektur.

Zwei Jahre darauf hat Carl Andre am selben Ort seine Bodenskulpturen ausgelegt. *Roaring Forties* sind 45 Platten aus kaltgezogenem, oberflächenkorrodierten Stahl, die ein Rechteck von 5 x 9 Platten bilden (Abb. 22). Jede Platte ist einen Quadratmeter groß, so daß die Gesamtfläche 45 Quadratmeter beträgt. In verschiedenen Brauntönen schimmern die Platten allein vom Material her; diese Tönungen werden bereichert durch die Spiegelungen und Schattenwürfe des einfallenden Sonnenlichtes. Die Stahlplatten Carl Andres greifen die Form der Marmorplatten des Fußbodens auf, doch sind seine Platten größer. Im Zentralbereich gelegen, wird diese Hauptskulptur, wie bei Long, umgeben von anderen, in der gleichen Weise gestalteten Skulpturen: schmalen Linien und breiteren Rechtecken. „Roaring forties“ heißen die Winde, die zwischen dem 40. und dem 50. Breitengrad die Meere aufwühlen. Leicht läßt sich vorstellen, wie durch diesen lichtdurchfluteten Raum die Winde jagen können. „Die Skulpturen unterbrechen wie sperrige Widersacher die Glätte des Marmorbodens, verhalten sich wie die Winde, die eine ruhige Wasserfläche in eine aufgewühlte, stürmische See verwandeln.“<sup>54</sup> Andre nimmt die Form der Marmorplatten auf (Quadrat), Long dagegen das Material (Stein). Mit ihren niedrigen, dem Boden angeschmiegt Skulpturen gelingt es beiden Künstlern, den Raum zur Geltung zu bringen ebenso wie die Skulpturen, die den Raum aber nicht einnehmen in dem Sinne, daß sie ihn überfrachteten. Das Auge des Betrachters kann in beiden Fällen die Skulpturen wahrnehmen, aber auch über die Skulpturen hinweg in den Raum und durch die Fenster in den angrenzenden Garten gleiten.

Manche räumliche Gegebenheiten sind derart, daß Long Säulen und Pfeiler oder Fußbodenmuster in seine Skulpturen integriert. Eine Schlammspur aus weißen Fußabdrücken, die *MUDDY FEET LINE BORDEAUX 1990* (Abb. 23), führt in einer Mäanderform um die sehr schmalen, aber dafür langen Pfeiler des Musée d'art contemporain in Bordeaux herum. Anfang und Ende der Spur sind nicht gleichzeitig auszumachen, da Teile der Skulptur immer durch die Pfeiler verdeckt bleiben. Innerhalb einer Skulptur befinden sich Säulen bei der Arbeit *COAL CIRCLE HALIFAX 1989* im Henry Moore Sculpture Trust Studio in Halifax. Fünf weiß gestrichene Eisensäulen ragen aus Kohlestücken, die zu einem breiten Kreis geformt sind. Auch hier spielen die Farben Weiß und Schwarz gegen- und miteinander wie der Unterschied zwischen rau und glatt, zwischen Kohle und Säulen.

Der gemusterte Fußboden der Tate Gallery in London bietet beste Voraussetzungen für eine Bezugnahme Longscher Skulpturen. Der *NORFOLK FLINT CIRCLE LONDON 1990* liegt unter der Kuppel und geht in seinem Ausmaß leicht über das Quadrat des Fliesenmusters hinaus. Es harmonieren die weiß-schwarzen Steine mit dem schwarzen Boden. Im dahinterliegenden Gang füllt eine stark gewundene weiße Schlammlinie genau drei Fliesenbreiten. Die beiden letztgenannten Arbeiten zeigen die Unterordnung der Skulptur unter den Raum, speziell unter die Bodenmusterung.

Befinden sich mehrere Werke in einem Raum, korrespondieren sie miteinander. In engen Räumen reiht Long mehrere Kreise hintereinander auf dem Boden, zum Beispiel auf dem Holzboden einer Galerie in Rom die beiden Steinringe *ROMULUS CIRCLE AND REMUS CIRCLE PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI ROME 1994* oder einen Steinkreis und einen Schlammkreis aus verwischten Handspuren auf dem Boden der Galeria Museo Bolzano

---

<sup>54</sup> MEYER-HERMANN, Carl Andre (1996), S. 158 (Kat.-Text).

EGGENTAL CIRCLE MUDDY HAND CIRCLE GALERIA MUSEO BOLZANO 1996. Aber auch Boden- und Wandarbeiten setzt Long zueinander in Beziehung. Die NEANDERTHAL LINE KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN DÜSSELDORF 1994 (Abb. 24), eine lange Linie aus aufgeschütteten Steinen, in der Mitte leicht erhaben, führt direkt auf das Zentrum eines weißen Ringes aus verwischten Handspuren auf schwarzem Untergrund an der Wand zu, den WHITE WATER CIRCLE KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN DÜSSELDORF 1994 (Abb. 24). Farblich stellen die grauen Steine die Mischung aus dem Weiß des Ringes, vermutlich aus „china clay“, und dem Schwarz der Wanduntermalung dar.

Richard Longs Ausstellungen werden oft von einem Gesamtkonzept getragen, das Wandel innerhalb der Arbeiten und untereinander thematisiert. Zwischen den Arbeiten im Ausstellungsraum stellt Long Verbindungen her.<sup>55</sup> Im Sommer 2001, eröffnet am Mittsommertag, hat im Museum Kurhaus Kleve eine Richard-Long-Ausstellung<sup>56</sup> stattgefunden, zu der das von ihm gestaltete Künstlerbuch *Midday* erschienen ist. Mit „Midsummer“ und „Midday“ wird eines der Hauptthemen dieser Schau benannt: astronomische Ereignisse, die in der Skulptur MIDSUMMER FLINT LINE sowie in den Textarbeiten WALKING TO A LUNAR ECLIPSE und MIDWINTER NIGHT’S WALK aufgegriffen werden. Diese Wort-Bilder umreißen zugleich das zweite Sujet der Ausstellung: den Kontrast zwischen Sommer und Winter, zwischen Tag und Nacht, zwischen heiß und kalt, zwischen Wasser und Schnee sowie zwischen Wüstenebene und frostigen Berggipfeln.

Die Ausstellung in Kleve steht mit diesen Themen nicht nur inhaltlich repräsentativ für das Schaffen Longs, sondern mit fünf Steinskulpturen, einer Holz- und einer Torfeskulptur, mit je drei Schlamm-Arbeiten und Textarbeiten auf der Wand, mit einer Karte, elf gerahmten Wort-Bildern und dreizehn Photographien – mehrheitlich auf Wanderungen jenes und des davorliegenden Jahres in Kalifornien, Arizona, der Schweiz und England entstanden – auch repräsentativ für seine Materialien und Gattungen.

Long gibt jeder Gattung einen eigenen Raum im Erdgeschoß des Hauses. Durch die zahlreichen Durchgänge des ehemaligen Kurhauses sind gerahmte Arbeiten, Skulpturen und Schlamm-Arbeiten zu sehen, jedoch nicht isoliert, sondern mittels Durchblicken immer vor Augen, so daß die Werke sich nicht allein in den Gedanken, sondern auch im Blickfeld des Betrachters verbinden können.

Diese Bewegung des Besuchers ist ein Nachempfinden der den Werken innewohnenden Bewegung. Dadurch wird nicht nur auf das Nachvollziehen des Wanderns Longs durch das Wandeln des Ausstellungsbesuchers angespielt. Long thematisiert Veränderung sowohl in der eigenen Fortbewegung als auch im Schaffensprozeß der Skulpturen und Spuren als auch im Wechsel der Jahreszeiten und Klimazonen. In den beiden Räumen mit den Photos und Textarbeiten wird eine vorwärtsdrängende Unruhe spürbar. Im rechts vom Gang liegenden Raum treibt es den Künstler in den Textarbeiten von einem Berggipfel zum nächsten (UP AND DOWN IRELAND EARLY SPRING 1997, „One summit leads to another [Serifen]“), markiert er mit dem Schuh Spuren im Staub, im Schnee und im Schlamm (FROM LINE TO LINE ARGENTINA 1997). Ruhelos pendelt er zwischen zwei Flüssen (WHITE RIVER

---

<sup>55</sup> So auch: SCHNOCK, Long (1999), S. 93.

<sup>56</sup> Die folgende Beschreibung der Kleve-Ausstellung ist eine überarbeitete Fassung der 2001 erschienenen Rezension: GEISELER, MARIE-LOUISE: *Midday – Mud – Mountain. Bewegung von Material und Zeit. Richard Long im Museum Kurhaus Kleve*, in: kritische berichte 29 (2001), H. 4, S. 79-82.

BLACK RIVER ARIZONA 2000, „A camp at the fork along a 12 day following and between both rivers on the Fort Apache Indian Reservation“).

Long überschreitet Zeit-Grenzen: er läuft zu Beginn eines Schaltjahres fernab vom geschäftigen Treiben der Städte einer Mondfinsternis entgegen (WALKING TO A LUNAR ECLIPSE ENGLAND 1996: „A leap year walk“); oder er nimmt die Wende der Sonne im Halbjahres- wie auch im Tagesrhythmus wahr (MIDWINTER NIGHT'S WALK SOMERSET ENGLAND 1999: „By the light of a full moon on the winter solstice / A walk of 16 hours from sunset to sunrise“). Long erspürt die Zwischen-Räume und die Zwischen-Zeiten.

Zudem setzt Long Wüstenhitze gegen Bergeskälte im zweiten, links vom Gang befindlichen Raum mit gerahmten Arbeiten. Er spielt mit dem Feuer, aber auch mit Wasser oder Schnee. Die Asche seiner Lagerfeuer verweht im Wind seines Wort-Bildes TO BUILD A FIRE ARGENTINA 1997. Mit der Bemerkung „Ashes blowing in the wind“ fügt Long hier Liedzitate ein. Mit dem im Eingangsbereich hängenden Wort-Bild SUNRISE CIRCLE 1998 verknüpft Long gefährliche Hitze mit gefrierender Kälte: Auf dem Vulkan Cotopaxi hinterläßt er eine Spur im Schnee („A circle drawn in the snow on the summit of Volcán Cotopaxi“).

In der Abgeschiedenheit ist Long den Naturgewalten ausgeliefert. Sie können ihn bei der Herstellung seiner Außenskulpturen unterstützen – eine Steinspirale, die mit dem schmelzenden Schnee tiefer sinkt (THE STONES SINK SLOWLY WITH THE MELTING ICE OF SUMMER 1973) – oder zerstören: kurz nach der Fertigstellung einer Linie aus Steinen, wird diese durch einen Schneesturm weggerissen (A STONE LINE BEFORE A BLIZZARD CALIFORNIA WINTER 2000, Abb. 25). Wiederum bewegt er sich selbst, festgehalten in der Textarbeit TURNING AROUND ALL POINTS OF THE COMPASS COUNTLESS TIMES SUMMER 2000 sowie in der Kartenarbeit CONCENTRIC DAYS SCOTLAND 1996 („Each day a meandering walk somewhere within and to the edge of each circle“), das Material (THROWING STONES IN THE IONIAN SEA GREECE 1991) oder das Material wird durch Natureinflüsse bewegt. In einem fast unscheinbaren Steinring in der Ebene der mongolischen Wüste kommt im zugeordneten Titel die innere (Gemüts-)Bewegung Longs zum Vorschein (EMPTY MIND CIRCLE MONGOLIA 1996, Abb. 26). Auch in diesen Werken zeichnet Long rastloses Umherschweifen auf, um den Augenblick zu bannen („Marking times with muddy footprints“).

Zeit festzuhalten – diesen Versuch unternimmt Richard Long ebenfalls mit den vier Photographien seiner in der Ausstellung gezeigten Graphikmappe *Being in the Moment* von 1998. Kurz vor dem Jahrtausendwechsel wollte er exemplarische Momente seines Schaffens zusammenstellen. Er wählte dazu die aus seiner Anfangszeit stammende Aufnahme eines Sonnenuntergangs am Kilimandscharo (1969), der sich 1998 in ähnlicher Aufnahmeform auf dem Cotopaxi in Südamerika wiederholt. Die wegweisende Bedeutung des Aufeinandertreffens mit Tieren, die für den einsamen Wanderer für viele Tage die einzigen sichtbaren Lebewesen sind, zeigt das Eingangsblatt mit den die Straße kreuzenden Schafen ebenso wie das Verfolgen von Vogelzügen (SIXTH MORNING CAMP ALONG THE TREK DE CÓNDOR ON A TWELVE DAY WALK IN EQUADOR 1998). Hier bestimmen Tiere die Route und übernehmen die Funktion der Wegmarkierung, die Long in anderen Fällen mittels seiner Skulpturen und Spuren oder nachträglich durch die Einzeichnung in Karten und durch die Formulierung in Sprache vornimmt.

Im räumlichen Zentrum der Ausstellung sind die drei Schlamm-Arbeiten platziert. RIVER AVON MUD AND CHINA CLAY CIRCLES auf der einen korrespondiert mit

MOUNTAIN auf der anderen Schmalseite. Handelt es sich im ersten Fall um eine für Long geläufige Form aus weißen und braunen konzentrischen Ringen, die er mittels Wischspuren auf eine schwarze Grundierung aufgetragen hat, stellt das letztgenannte Werk eine Neuerung dar. Aus weißen Verwischungen bestehende Balken wechseln sich mit den schwarzen Rechteckflächen des Grundes ab. Sie bilden das dem altchinesischen Buch *Yi Jing* entnommene Zeichen für „Berg“. Mit diesem „mud work“ befinden sich Longs aktuelle Form des Rechtecks – das Long ebenfalls auf der Verbindungswand von Kreis und Berg für die aus abwechselnd weißen und ockerfarbenen Rechtecken zusammengesetzte Schlammlinie RIVER AVON MUD AND CHINA CLAY LINE gebraucht – und (in abstrahierter Form) ein Berggipfel auf der Wand in Form von Schlamm-spritzern. Damit werden Schlamm-Arbeiten, Photographien und Wort-Bilder über die gemeinsamen Formen von Linie, Kreis und Ellipse hinausgehend auch motivisch miteinander verknüpft.

Die Bodenskulpturen in den beiden flankierenden Räumen fügen sich in den architektonischen Rahmen bestmöglich ein, doch kommen die beiden schmalen Linien, die den schmalen Wandelgang an der Hinterfront des Hauses noch zu verlängern scheinen, die TURF LINE und die MIDSUMMER FLINT LINE, wegen der unzureichenden natürlichen und künstlichen Lichtverhältnisse kaum zur Geltung.

Meisterhaft stellt Long auch seine RHINE DRIFTWOOD LINE und die beiden als Wort-Bilder auf die Wand aufgetragenen „Holz“-Arbeiten gegenüber. Der durchdringende, leicht süßliche Geruch von Wasser und modernem, angeschwemmtem Holz führt zu den Transformationen von Fluß über Holz zu Stein und zurück (RIVER TO WOOD WINTER 2001). So läßt sich nach-denken, daß Long von einem Fluß aus zu einem Wald, von dort zu einem Tor, einem großen Stein, und von dort zu einem Fluß gelaufen ist. In umgekehrter Reihenfolge, und daher vielleicht auf dem gleichen Weg, läuft Long zurück zu einem Fluß („River to wood / Wood to tor / Tor to river / River to tor / Tor to wood / Wood to river“). Im Untertitel, in schwarzen Buchstaben, reiht Long die genauen Orte auf: „East Dart River Whistman’s Wood Sittaford Tor“, alle in Dartmoor gelegen („A walk on Dartmoor“). Hier handelt es sich um eine interessante Kombination seiner Materialien Stein, Wasser und Holz. Da Long den Text in brauner Farbe auf die Wand aufgetragen hat, wird das Holz für ihn das bestimmende Material auf dieser Wanderung gewesen sein. Dies kann aber auch auf die braunen Wege oder einen braunen Fluß zurückzuführen sein.

Mit der Ausstellung in Kleve ist Long in spannungsvollen Linien das Einfangen von Bewegung, von Spuren und vom Spüren der Natur sowie von astronomischen Ereignissen gelungen. Longs Werk unterliegt steten Transformationsprozessen durch unterschiedliche Ansichten der Arbeiten wie auch durch vielgestaltige Beziehungen der Arbeiten untereinander.

Die in den Ausstellungen gezeigten Photographien nehmen keinerlei Bezug auf die Ausstellungsskulpturen in dem Sinne, daß sie gleiche Orte zeigten oder die Außenskulpturen kopierten;<sup>57</sup> es ist ein inhaltlicher, ein ideeller Bezug. Die Photographien greifen Themen der Skulp-

---

<sup>57</sup> Dem Fehlschluß einer direkten Bezugnahme von Außen- und Innenskulpturen unterliegen Heckmann und Friese: „Trotz ihrer eindringlichen physischen Präsenz haben die konkreten Skulpturen im Zusammenhang mit den Fotos, auf die sie aufgrund ihrer formalen und materiellen Übereinstimmung verweisen, nur den Status von Kopien.“ (S. 323); „Die These lautet daher, daß die Skulpturen, obwohl sie auf den ersten Blick den Nimbus autonomer Werke haben, keine Präsenz schaffen, sondern ganz im Gegenteil im Zusammenhang mit den Fotos durch ihren Verweischarakter sowohl ihren eigenen Werkcharakter als auch den der Fotografien noch weiter untergraben.“ (S. 325) HECKMANN, *Extensions* (2001), S. 323 u. 325; DIES., *Figur* (1999), S. 276; „Zunächst

turen auf und umgekehrt. Beide Medien heben sich gegenseitig nicht auf; sie ergänzen einander. Long meint zum Unterschied zwischen Innen- und Außenarbeiten, beide seien gleich wichtig für ihn, die Photographien und Textarbeiten regten die Imagination an, die Skulpturen in der Galerie hingegen die Sinne.<sup>58</sup> Außerdem holt Long die Steine für die Innenskulpturen aus Steinbrüchen, während die Außenskulpturen aus dem jeweils am Ort vorhandenen Material geschaffen werden.<sup>59</sup> Dadurch entsteht im Innenraum ein mehr künstlicher Gebrauch des Steines. Ohne vorheriges Ausprobieren legt Long die Steine im Ausstellungsraum aus; daran anschließend erstellt er das Zertifikat mit einer Skizze und mit der Herstellungsweise der Skulptur.<sup>60</sup>

Spannung entsteht durch die Präsentation von natürlichem Material in einer „künstlichen“ (Museums-)Welt. Die unbearbeiteten Materialien Stein und Holz wirken dort fremd, doch gerade dies macht den Reiz der Arbeiten aus. Es läßt sich von einer, in Abhängigkeit von der Größe des architektonischen Raumes, sakralen Atmosphäre<sup>61</sup> oder von Materialmystik sprechen. Diese Konfrontation von Natur und Kultur thematisiert den Außen- und Innenraum, jedoch nicht in der dialektischen Weise der Site/Nonsite von Robert Smithson. Den Gegensatz von Zentrum und Peripherie erarbeitete sich Smithson auf seinen Wanderungen durch die Wüste Nevada, die ihn gerade wegen ihrer Schaltheit, Ausdruckslosigkeit und Stumpfheit inspirierte<sup>62</sup>. Seine zwischen 1966 und 1968 mit seiner Frau Nancy Holt durchgeführten Erkundungen in New Jersey, führten mit der Fahrt nach Nevada zusammen mit Holt und Michael Heizer zu einem Wendepunkt im Werk aller drei Künstler: die Verlegung ihres künstlerischen Aktionsraumes in die Landschaft.<sup>63</sup>

Sites, Kunstwerke in der Landschaft, sind konträr zu Nonsites, Werken im Museumsraum. Smithson bildet für beide Orte und die entsprechenden Werke Begriffspaare, die in der Dualität von offen – geschlossen, außen – innen, Rand – Zentrum stehen. Bei den Sites in der Landschaft handelt es sich um bestimmte Orte physischer Qualität, bei Nonsites im Innenraum um „Nicht-Orte“, um abstrakte Orte.<sup>64</sup> Smithsons *Nonsite, Franklin, New Jersey* (Abb.

---

als materielle Substanz einer Landschaft erkennbar, wie eine Spur oder Reliquie, eröffnet eine Skulptur [Innenskulptur, M.-L. G.] gleichzeitig die Frage nach ihrem Gewordensein. Der Künstler muß sie ja in bestimmter Weise in einer Landschaft ermittelt, dort gemacht und so, wie sie nun vorliegt, als aus dem ursprünglichen Zusammenhang herauslösbar und an einen anderen Ort transferierbar definiert haben.“ FRIESE, *Begegnungen* (1993), S. 43.

<sup>58</sup> „In the way that the photographs and texts feeds the imagination. The sculptures that you can see directly in the gallery feed the senses, and also the mud works which are made directly on the wall. [...] I enjoy both ways of working, and for me it is necessary to use both possibilities.“ CORK, Interview Long (1991), S. 248; fast wörtlich ebenso in: LONG, RICHARD: Richard Long replies to a Critic [Lynne Cook, M.-L. G.], in: *Art Monthly* 8 (July-August 1983), H. 68, S. 20 f., zit. S. 21.

<sup>59</sup> „The stones I make sculptures with in the landscape are just the stones of that place – I leave them there – like the stones on Hoya. And you are right in saying that gallery sculptures are taken from quarries.“ KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 41.

<sup>60</sup> „Those stones [from the quarry, M.-L. G.] are delivered to the gallery and I make the work for the first time in the gallery. After I've made it it is fixed and I make the certificate. Then the work can be remade by following the instructions.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 8.

<sup>61</sup> HECKMANN, *Extensions* (2001), S. 324.

<sup>62</sup> „But this very vapidness and dullness is what inspires many of the more gifted artists.“ TSAÏ, EUGENIE: Interview with Dan Graham, New York City, 27. Oktober 1988, in: Meschede, Friedrich (Hrsg.): Robert Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß – Drawings from the Estate, Ausst.-Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1989, S. 8-22, zit. S. 13 f.

<sup>63</sup> LARSON, KAY: Robert Smithson's Geological Rambles, in: Gilchrist, Maggie (Hrsg.): Robert Smithson: Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973, Ausst.-Kat., Avignon 1994, S. 281-284, zit. S. 284.

<sup>64</sup>

„Site	Nonsite
1. Open limits	Closed Limits

27), 1968 besteht aus fünf verschieden großen trapezförmigen Holzkästen (dem Nonsite), deren Außenkanten ein großes Trapez bilden. Darin liegen Erzstücke aus der Mine von Franklin. Zugehörige, an der Wand hängende Photographien, auch jeweils in größer werdenden Trapezformen, zeigen Luftaufnahmen der Stätten, von denen das Erz stammt. Die Photos verweisen auf den Site, den genauen Ort. Im begleitenden Text zu den Photos erklärt Smithson, daß ein Aufsuchen des Ortes möglich sei. Es ist ein Gegeneinander und doch sich bedingendes Miteinander von Zentrum und Peripherie, von Anwesenheit und Abwesenheit.<sup>65</sup> Die „gestörte Gestalt“<sup>66</sup> der sperrigen Behälter führt im Ausstellungsraum wegen ihrer Trapezform zu Verzerrungen in der Wahrnehmung<sup>67</sup>. Die Nonsites bestimmen die Sites: mittels Karten wird auf einen bestimmten Punkt der Erde verwiesen, den Herkunftsort des Materials; beide Orte, Site und Nonsite, müssen laut Smithson zusammengebracht werden.<sup>68</sup>

Bei Smithson besteht, im Gegensatz zu Long, eine direkte Verbindung zwischen Ausstellungsskulptur und Photo, von der Skulptur und dem Ort in der Natur. Long geht es nur um Materialpräsentation und Abstimmung des Materials auf den Ausstellungsraum ohne Bekanntgabe des genauen Herkunftsortes des Materials, der für Longs Innenarbeit nicht bedeutungstragend ist. Dafür stellt Smithson keine direkte Beziehung zum Ausstellungsraum her. „Bei Long geht es primär um Konzepte zur Produktion von Präsentationsweisen, bei Smithson dagegen um ein kulturkritisches Programm.“<sup>69</sup>

Wichtig für Long bei den Ausstellungsarbeiten ist deren Herstellungsprozeß, die körperliche Anstrengung, die Intuition. Am liebsten wäre er bei der Gestaltung der Werke allein, nur von seinen Assistenten umgeben, da es für ihn eine sehr emotionale und nervöse Angelegenheit sei.<sup>70</sup> Ihm liege nichts an einer Performance.<sup>71</sup> Nach Ablauf der Ausstellung werden die Skulp-

---

2. A series of points	An array of matter
3. Outer coordinates	Inner coordinates
4. Subtraction	Addition
5. Indeterminate certainty	Determinate uncertainty
6. Scattered information	Contained information
7. Reflection	Mirror
8. Edge	Center
9. Some place (physical)	No place (abstract)
10. Many	One

SMITHSON, ROBERT: The Spiral Jetty [1972], in: ders.: The Collected Writings, hrsg. von Jack Flam, Berkeley 1996, S. 143-153, zit. S. 152 f., Anm. 1.

<sup>65</sup> „So that I became very interested in that whole dialogue between, let’s say, the circumference and the middle and how those two things operated together.” CUMMINGS, PAUL: Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution, 14. u. 19. Juli 1972, in: Smithson, Collected Writings (1996), S. 270-296, zit. S. 295.

<sup>66</sup> SCHMIDT, EVA: Zwischen den Blick des Künstlers und die Natur schiebt sich die Sprache anderer. Botanik und Geologie, Verortung und Klassifikation bei Paul-Armand Gette und Robert Smithson, in: kritische berichte 19 (1991), H. 4, S. 77-87, zit. S. 82.

<sup>67</sup> HOBBS, ROBERT: Robert Smithson. A retrospective View, Ausst.-Kat., Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Ithaca 1982, S. 15.

<sup>68</sup> „Although the nonsite designates the site, the site itself is open and really unconfined and constantly being chance. And then the thing was to bring these two things together. And I guess to a great extent that culminated in the *Spiral Jetty*.” CUMMINGS, Interview Smithson (1996), S. 295.

<sup>69</sup> DREHER, THOMAS: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, Frankfurt am Main u. a. 1992 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 138), zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1988, S. 88.

<sup>70</sup> „Even, sometimes, it is very difficult .... [sic] in a big museum when I am installing a work, it just happens .... [sic] if it is a big public place sometimes people can watch me. But the actual making of the work is no different from another artist making it in his studio. It is still a very private, very emotional, very nervous time. It is just

turen abgebaut, die Schlammarbeiten übertüncht, sofern sie nicht in Museumsbesitz übergehen. Die Steine oder anderen Materialien gehen an die Galeristen oder an die anderen Eigentümer zurück. Sie sollen, wie Long selbst meint, mehrmals an verschiedenen Orten verwendet werden, weil dies praktikabel sei.<sup>72</sup>

Im Zuge der Ausstellungen erscheinen oft von Long gestaltete Künstlerbücher oder von der jeweiligen Institution zusammengestellte Kataloge. Die darin reproduzierten Abbildungen zeigen meist keine Arbeiten der laufenden Ausstellung, denn Long fertigt die Skulpturen nur wenige Tage vor Ausstellungseröffnung an, so daß sie nicht im Katalog gezeigt werden können. Die Ausstellungsarbeiten werden erst in späteren Büchern abgebildet.

Mit dem Jahr 2000 hat sich Long auch in den öffentlichen Raum vorgewagt. Bei einer Aktion in New York hat er zwei Steinskulpturen auf Plätzen ausgelegt: den BROWNSTONE CIRCLE SEAGRAM PLAZA NEW YORK 2000 (Abb. 28) auf dem Seagram Plaza und die WHITE QUARTZ ELLIPSE DORIS C. FREEDMAN PLAZA NEW YORK 2000 auf dem Doris C. Freedman Plaza. Long äußert sich distanziert zu diesen Arbeiten, da ihm das öffentliche Umfeld der Stadt nicht liege.<sup>73</sup> Vermutlich fehlt ihm dort das Ungestörtsein der freien Natur und es stört ihn der Lärm.

Ein großer Unterschied besteht zwischen den Arbeiten, die Long für Ausstellungen selbst schafft und jenen, die er an Museen, Galerien und private Sammler verkauft. Die verkauften Skulpturen führt Long nicht unbedingt eigenhändig aus. Mit jeder Skulptur vergibt Long ein Zertifikat, das die genaue Größe, das Material und die Aufbauart beschreibt und mit einer Zeichnung untermalt. Mit diesem Zertifikat erwirbt der Eigentümer das Recht, die Skulptur aufzubauen. Dies bedeutet für Long einen Kompromiß: es ist dann nicht mehr die von ihm selbst ausgeführte Skulptur. Der ihm so wichtige Schaffensprozeß ist ausgeklammert. Nicht immer gefielen Long die Umsetzungen anderer, doch sei ihm bewußt, daß er nicht alle Skulpturen selbst aufbauen könne.<sup>74</sup> Er verkauft das Konzept und das Material seiner Arbeit. Zudem ist der Aspekt des Raumes ein anderer als in der Natur. Wenn Long die Skulptur zum ersten Mal selbst auslegt, richtet er sie auf den Raum hin aus. Aber die Skulpturen gehören nicht zu diesem einzigen Raum. Sie können an verschiedenen Orten existieren. Beim Wiederaufbau in einem anderen Gebäude, wird ein anderer Raumeindruck erreicht.<sup>75</sup> Die so wesentliche Abstimmung des Materials auf den Raum geht verloren. Durch mehrmaliges Auslegen ändert sich demnach nicht nur die Binnenstruktur der Skulptur, auch der Gesamteindruck der Skulp-

---

my bad luck that I have to make it in a busy place." GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 5. Intuition als Faktor bei der Errichtung der Innenskulpturen bestreitet: WERD, GUIDO DE: Zwischen Landschaft und Museum. 17 Words, in: Long, Richard: Middy, hrsg. anläßl. einer Ausst., Museum Kurhaus Kleve, Kleve 2001, S. 35-40, zit. S. 40.

<sup>71</sup> „And my work has never been remotely concerned with performance." GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 5.

<sup>72</sup> „[...] it's also practical. If you're going to make a stone circle with maybe hundred of stones, it's much easier, it makes much more sense, when you make it again if the stones can go in different places. It would be too intellectual and complicated to do it any other way." SEYMOUR, Fragments IV (1991), S. 76 f.

<sup>73</sup> Gespräch der Verfasserin mit Richard Long im Rahmen der Ausstellung in Kleve, 22. Juni 2001.

<sup>74</sup> „Sometimes I've seen a work which has been put up slightly different from the way I would have done it. But actually it is very interesting and it even looks a bit better than how I would made it. (But other times .... [sic] most often it happens that it is put up carelessly. If it is meant to be a circle maybe then it is not quite a real circle. So there is definitively room for error in the way it is made, if the procedure is not followed exactly." GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 9.

tur verändert sich in Abhängigkeit vom Raum. Die Skulptur erscheint immer wieder anders. Aus diesem Grund nehmen Longs Innenskulpturen eine Zwischenstellung zwischen Skulptur und Installation ein. Den Installationen zugehörig sind sie aufgrund ihrer Ortsgebundenheit, ihrer Ausrichtung auf den Raum. Da dasselbe Werk auch an anderen Orten aufgebaut werden kann, ist die Verwendung des Begriffes „Skulptur“ gerechtfertigt. Weil der letztere Aspekt überwiegt, wird hier dieser Begriff für Long verwendet.

Einige Skulpturen baut Long eigenhändig an unterschiedlichen Orten auf. Der Titel bleibt jeweils der gleiche, es ändert sich nur der Zusatz mit der Angabe der Galerie oder des Museums. Für solche Skulpturen fällt eine Werkbestimmung schwer. Handelt es sich um eine oder um mehrere Skulpturen? Größe (Durchmesser) und Binnenstruktur sowie die Ausrichtung auf den Ort ändern sich stets. Daher werden diese Skulpturen hier jeweils als eigenständige angesehen, obwohl sie aus dem gleichen Material bestehen. In einigen Fällen benutzt Long aber auch unterschiedliches Material unter dem gleichen Titel. Für die roten Schieferkreise in Toronto und in der Tate Modern in London verwendet er gezackte, prismenförmige Schieferstücke, die er aufstellt (RED SLATE CIRCLE TORONTO 1988 und RED SLATE CIRCLE TATE MODERN LONDON 1987), für die Kreise in New York und Boston hingegen Schieferplatten, die er hinlegt (RED SLATE CIRCLE NEW YORK 1980 und RED SLATE CIRCLE BOSTON 1980). Dies macht augenscheinlich, daß für die Innenarbeiten die Titelzusätze mit der Angabe der Galerie von Bedeutung sind. Die Titelzusätze bestimmen den genauen Ort, wie Long es für die Außenskulpturen im Haupttitel vornimmt (CIRCLE IN THE ANDES 1972, Abb. 2). Zudem sind die Titel nicht eindeutig, weil darunter verschiedene Arbeiten firmieren können.

### *Karten und Windpfeile*

Arbeiten, in denen Richard Long eine Wanderung als solche behandelt, sind seine Karten und Textarbeiten. Auf topographischen Karten ohne Maßstabsangaben, teilweise mit Höhenlinien trägt Long die von ihm abgeschrittenen Wege ein. Entweder folgt er den natürlichen „Linien“ der Karten wie Flußläufen, oder er läuft kulturell entstandene Linien (Wege und Straßen) oder aber er findet seine eigene „künstliche“ Form durch das Abschreiten und Einzeichnen von in der Karte nicht vorhandener Linien. Eine weitere Möglichkeit für Long besteht im Nachlaufen der Kartenlinien.

Im Untertitel der Kartenarbeit DARTMOOR RIVERBEDS ENGLAND 1978 (Abb. 29) erklärt Long, daß er vier Tage lang alle Flußbetten innerhalb eines Kreises in Dartmoor abgelaufen sei („A four day walk along all the riverbeds within a circle on Dartmoor“). Den Kreis hat er mit Bleistift gezogen, die Flüsse mit einem dicken Tuschestift nachgezeichnet. Natürliche Linien korrespondieren mit der künstlichen Kreislinie. Danebengestellte Photographien von sechs Bächen geben neben der Karteninformation über die Gegend noch ein Bild dieser Bäche, die alle sehr schmal sind und große, aus dem Wasser herausragende Steine besitzen.

Eine ähnliche Arbeit hat Long mit NO WHERE SCOTLAND 1993 gestaltet. Diese Wanderung durch Schottland hat länger gedauert, aber Long ist auf ihr auch Flußläufen gefolgt („A walk of 131 miles within an imaginary circle / Ten days and ten nights“). Graphisch interessant ist, daß die Kartenbeschriftung „Monadhliath Mountains“ fast von der von Long

---

<sup>75</sup> „[...] obviously the works are first made to fit the space I am in, but afterwards the works can also be put up in other spaces. They don't belong to one space. Often it can be quite nice to see them in a different space.“ EBD., S. 8.



gezogenen Kreislinie berührt wird. Long hat demnach die Gegend nach der Kartenbeschriftung ausgesucht. Es geht ihm nicht um das Aufsuchen bestimmter Orte und nicht um einen bestimmten Weg. Es ist kein zielloses Umherstreifen, aber ein Laufen ohne Zweck, nur darauf bedacht, die gedachte Linie nicht zu überschreiten. Mit den Karten werden Grenzen in Besitz genommen und überschritten.<sup>76</sup>

Alle Wege innerhalb eines imaginären Kreises hat Long abgesprochen und eingezeichnet bei der Arbeit *A SIX DAY WALK OVER ALL ROADS AND DOUBLE TRACKS INSIDE A SIX MILE WIDE CIRCLE CENTRED ON THE GIANT OF CERNE ABBAS DORSET* 1975. In einem gedachten Kreis mit einem Durchmesser von sechs Meilen, den Long nicht mit dem Bleistift eingetragen hat, geben dunkel markierte Linien die Wege an. Im Zentrum befindet sich die Kartenbeschriftung „Cerne Abbas“. Um diese auf einen Kalkhügel geritzte Figur herum hat Long seine Wege geschlagen. Dieses Hin- und Herlaufen auf allen Straßen könnte leicht wunderlich und exzentrisch wirken,<sup>77</sup> doch ist dies das Gestaltungskonzept Longs. Eine in der unteren Bildmitte aufgeklebte Photographie dieses Monuments gibt eine Vorstellung der durchwanderten Landschaft. Das Photo fungiert als ein Erinnerungsbild an die Reise. Doch auch die Karteneinzeichnungen sind eine Erinnerung an die abgelaufenen Wege.

Auf anderen Karten zeichnet Long keine Formen ein. Mit kleinen Schildern gibt er seine Rastplätze an wie in *A LINE OF NIGHTS* 1981. Die fünf Schilder bilden genau eine Senkrechte in der ungefähren Bildmitte. Von oben nach unten sind das die fünfte, die erste, die vierte, die zweite und die dritte Nacht. Der Untertitel macht klar, daß diese Wanderung nicht auf einer geraden Strecke verlaufen ist und daher auch nicht die Übernachtungsplätze hintereinander folgten („A 106 meandering walk in North-West Scotland“).

Vielsagender sind die Arbeiten, in denen Long tatsächlich auf den von natürlichen Wegen unabhängigen Weg Wert legt. Seine erste konzeptuelle Kartenwanderung hat Long mit *A TEN MILE WALK ENGLAND* 1968 (Abb. 30) vollzogen. Auf einer Karte von Exmoor Forest führt eine Gerade diagonal von rechts unten nach links oben. Das von Long hinzugefügte Schild „START“ in der rechten unteren Ecke gibt diese Wanderrichtung an. In einem frühen Katalog hat Long sogar den genauen Tag der Wanderung dem Titel hinzugesetzt („A Ten Mile Walk on November 1 1968, Exmoor, England“<sup>78</sup>). Hier hat Long nur auf den Kompaß gesehen, um nicht von seinem zehn Meilen langen, schnurgeraden Weg abzukommen. Er hat diese Form des Wanderns genossen, weil sie wetterunabhängig ist, aber auch wegen der intellektuellen Schönheit einer geraden Linie.<sup>79</sup> Sein genau bedachter Weg führte ihn durch ein Gebiet ohne große Höhenunterschiede und ohne Gefahrenstellen und ohne Flüsse.<sup>80</sup> Einen Blick für die Stein- und Holzgräber („Chains Barrow, Tumulus, Wood Barrow, Longstone

---

<sup>76</sup> BANN, STEPHEN: *The Truth in Mapping*, in: *Word & Image* 4 (1988), H. 2, S. 498-509, zit. S. 508.

<sup>77</sup> DERS.: *The Map as Index of the Real. Land Art and the Authentication of Travel*, in: *Imago Mundi* 46 (1994), S. 9-18, zit. S. 12.

<sup>78</sup> LONG, RICHARD: [o. T.], hrsg. anläßl. einer Ausst., Van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1979, 2. Aufl. 1980, Abb. S. 12.

<sup>79</sup> „In the early days, when I used to make straight walks across Dartmoor, one of the things I used to like about walking in a straight line was that, apart from the intellectual beauty of a straight line, it is the most practical way to cross a moor. No matter what the weather is doing, and it can be a very thick mist, because I am following a compass line I can do that walk in any conditions and not get lost. So walking by compass in straight lines, apart from anything else, is a very practical part of my work.“ CORK, Interview Long (1991), S. 249.

<sup>80</sup> Darauf verweist auch: FUCHS, Long (1986), S. 74.

Barrow“), die genau seine Weglinie berühren, wird er aber gehabt haben, und somit einen Eindruck der Landschaft. Für Long war das Neue und Aufregende an dieser Arbeit, ein Kunstwerk neuen Ausmaßes, eine unsichtbare Skulptur zu schaffen, und währenddessen die physische Betätigung zu genießen.<sup>81</sup> Er vollzieht damit eine Strukturierung des Raumes.<sup>82</sup>

Auch Walter De Maria hat eine lange Linie gezogen in seiner Arbeit *A Mile long Drawing* von 1968 (Abb. 31), jedoch real mit weißer Kreide auf dem rissigen Wüstenboden der Mohave Desert in Kalifornien. Es handelt sich um zwei parallele, je eine Meile lange Linien, jede zehn Zentimeter breit in einem Abstand von 3,56 Metern. Sie ist sichtbar im Gegensatz zu Longs Linie, dafür aber zehnmal kürzer<sup>83</sup>. Dies bedeutete eine geringere Kraftanstrengung für De Maria.

Auf das vorhandene Kartennetz legt Long sein eigenes Netz aus gedachten und daraufhin erwanderten Linien. Die Karten generieren Formen; sie sind eine Konstruktion der Realität, nicht deren Repräsentation.<sup>84</sup> Die Kartenwerke entstehen in drei Schritten: in „der Formulierung eines Konzepts, seiner Realisation sowie seiner Dokumentation“<sup>85</sup>. Am Beginn steht die Idee, eine Form zu laufen und damit die Wahl der Route. Dafür studiert Long die Karte sehr genau und sucht die passende Gegend aus, um nicht Klippen oder Seen zu kreuzen. Anschließend trägt er die Form in die Karte ein und führt die Wanderung durch. Zurückgekehrt trägt er den Weg auf der richtigen Kartenarbeit ein.<sup>86</sup> Sie sind „Projektionen“ der Wanderungen; in der Abstraktion wird die Geste selbst (die Wanderung) verkörpert.<sup>87</sup>

Long setzt ein Konzept um, er visualisiert eine Spur, die er unsichtbar hinterlassen hat, denn daß er dort entlanggegangen ist, wird bestenfalls durch niedergetretenes Gras oder Fußspuren im Sand sichtbar. Noch stärker als bei den Skulpturen kommt es zu einer Entmaterialisierung des Kunstwerks. Die Skulptur besteht nicht mehr aus einem Photo der Spur, sondern aus einer Linie, einer Spur auf einer Karte. Auch bei den Karten gibt Long den Blickpunkt auf sein Werk vor. Hier ist es jeweils die Aufsicht, der Blick aus der Vogelperspektive, durch ein Photo nicht darstellbar, es sei denn Long fotografierte aus einem Flugzeug. Doch dies entspräche nicht seiner bodennahen Arbeitsweise. Es lassen sich die Karteneinzeichnungen

---

<sup>81</sup> „[...] there was a physical pleasure actually just doing the walk, sending a day walking across the moors following the compass point .... which is a very enjoyable way to spend the day. But it was also enjoyable because of the fact that I knew that I was making a very original, a unique and dynamic work of art which had a new scale to it, which was a sculpture which was invisible and in many other ways was interesting as art.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 16.

<sup>82</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 41.

<sup>83</sup> Auf dieses Größenverhältnis weist hin: EBD., S. 41, Anm. 177.

<sup>84</sup> TIBERGHEN, Land Art (1995), S. 165.

<sup>85</sup> HOPPE-SAILER, RICHARD: Karte, Raum und Zeit in Concept und Land Art, in: Bianchi, Paolo / Folie, Sabine (Hrsg.): Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kultur, Ausst.-Kat., Offenes Kulturhaus Linz, Wien 1997, S. 51-53, zit. S. 52.

<sup>86</sup> „I study maps very carefully to see that the places I am walking, whether it's following lines or circles, have no features like a cliff or a lake in the way of my route – all those considerations are very important in making both the drawing and the walk. With the map pieces I will actually make the drawing on the map first because you have to do it that way round. First of all I have the idea. Whether it is a circle walk, or walking inside a circle, and then I'll think of the area that's most appropriate, that's most practical to realise such an idea, and carry out that walk, then I'll by the map and look at it and figure out exactly where that circle should be.“ KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 44.

<sup>87</sup> BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE: Der kartographische Blick der Kunst, Berlin 1997, S. 165. Es spricht von: „[...] the map as physical projection seen from a great height“: BANN, Map as Index of the Real (1994), S. 16.

Long jedoch mit Marcel Duchamps Begriff des „Landschaftsmalertums“<sup>88</sup> fassen, der darunter eine neue Form der Darstellung von Landschaft aus der Höhe eines Flugzeuges definiert.

Dies entspricht der Idee Robert Smithsons einer „aerial art“, einer Kunst, die am Rande von Flugplätzen plazierte, aus der Luft zu sehen sein sollte.<sup>89</sup> Diesen Plan entwickelte Smithson 1966/1967 während seiner Tätigkeit als artist-consultant beim Bau des Dallas Fort Worth Airport, wo er auch den Umgang mit Karten erlernte.<sup>90</sup> Die Einbindung in Flughafengelände konnte Smithson nicht umsetzen, aber die Idee großflächiger Arbeiten verwirklichen mit *Spiral Jetty*, mit *Broken Circle/Spiral Hill*, mit *Amarillo Ramp* oder *Nine Mirror Displacements*.

Long negiert das kartographische Verfahren. Wenn er „künstliche“ Figuren wandert, Figuren, die nicht Linien auf der Karte entsprechen, schafft er durch das Einzeichnen eigene Linien. Diese Linien geben jedoch – und dies ist Aufgabe der Kartographie<sup>91</sup> – keine Raumstruktur wieder. Es kann dies auch als Potenzierung des kartographischen Verfahrens verstanden werden.<sup>92</sup> Karteneinzeichnungen ermöglichen Long die entzerrte Wiedergabe seiner Spuren. Kreise erscheinen ohne perspektivische Verkürzung. Darin besteht der Vorteil gegenüber Photographien. Mit den Karten kann Long „vollkommene“ Kreise schaffen und muß nicht wie beim TURF CIRCLE ENGLAND 1966 (Abb. 14) daran scheitern, die Kreisform vom Boden aus nicht ohne Krümmung photographisch festhalten zu können (vgl. Kap. „Der Blick auf die Landschaft“).

Bei manchen dieser künstlichen Figurwanderungen spielt neben der Form die Zeit eine herausragende Rolle. 1972 ist Long in Dartmoor vier Kreise in jeweils vier Stunden gelaufen: A WALK OF FOUR HOURS AND FOUR CIRCLES ENGLAND 1972. Auf der Karte wird dies sichtbar durch vier konzentrische Kreise. Welchen er zuerst gelaufen ist, den innersten oder den äußersten, ist den Angaben nicht zu entnehmen. Daher bleibt offen, ob es sich um eine Temposteigerung oder Tempoverminderung gehandelt hat. Long muß sehr konzentriert gelaufen sein, um die Kreise tatsächlich in der vorgegebenen Stunde geschafft zu haben. Entweder mußte er sich zum Ende der Stunde hin beeilen oder das Tempo verlangsamen, eventuell sogar stehenbleiben, um seine Zeitvorgabe einhalten zu können.<sup>93</sup> Zu Beginn sowie zur Richtung des Laufens macht Long keine Angaben. Für den Betrachter legt er nur die Form offen, nicht die Geschwindigkeit und die Richtung.

Im Jahr 1974 läuft Long acht Strecken durch Dartmoor: EIGHT WALKS DARTMOOR ENGLAND 1974 (Abb. 32). Vermutlich liegt hier die einzige Arbeit Longs vor, für die er

<sup>88</sup> „Ein geographisches ‚Landschaftsmalertum‘ –  
„à la façon“ der geographischen Karten – aber.  
Der Landschaftsmaler aus der Höhe eines Aero –“

(Buchstabenkonstruktion ist so ungewöhnlich bei Duchamp.)

DUCHAMP, MARCEL: [Diktionäre und Atlanten], in: ders.: Die Schriften. Bd. 1 Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, übers., komm. u. hrsg. von Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 131-133, zit. S. 133.

<sup>89</sup> SMITHSON, ROBERT: Aerial Art [1969], in: ders.: Collected Writings (1996), S. 116-118; siehe auch: CUMMINGS, Interview Smithson (1996), S. 291.

<sup>90</sup> TSAI, EUGENIE: Robert Smithsons Travelogues and Analogues, in: Meschede, Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß (1989), S. 24-40, zit. S. 24.

<sup>91</sup> „By ‚cartographic method‘ one understands the method of representing a phenomenon or an area in such a way that its spatial structure will be visualized.“ KRAAK, MENNO-JAN / ORMELING, FERJAN: Cartography. Visualization of Spatial Data, Essex 1996, S. 40.

<sup>92</sup> HOPPE-SAILER, Karte, Raum und Zeit (1997), S. 51.

<sup>93</sup> Zur „Zeitprogression“ in Longs Kartenarbeiten, die bis zum Stillstand führen konnte: SCHNOCK, Long (1999), S. 48 f.

Kartenkoordinaten nachläuft und nachzeichnet. Im Gebiet nordöstlich von Cornwood (im Osten von Plymouth) ist das Kartengitter auf acht jeweils fünf Quadranten umfassenden Linien nachgezogen: auf vier waagerechten und vier senkrechten aufeinander folgenden Rasterlinien. Rechts neben beziehungsweise unter jeder Strecke hat Long auf kleinen weißen Schildchen die Dauer der Wanderung in Minuten angebracht. Jeder dieser acht Märsche etwa eine Stunde gedauert, so daß von annähernd gleicher Geländelage ausgegangen werden kann. Durch die Auswertung der Höhenlinien wird diese Vermutung bestätigt. Wegen der fehlenden Angaben Longs sowie wegen des Fehlens einer Maßstabsangabe auf der Karte kann die Länge der Strecken nicht abgelesen werden. Weil Long nicht auf markierten Wegen läuft, kann er zur Überprüfung seines Weges nur den Kompaß zu Rate ziehen, ein anstrengendes Unterfangen, da er den Kopf kaum vom Kompaß abwenden kann.<sup>94</sup>

Da die Karten die umgebenden Orte angeben, kann der *Weg* von Longs Wanderung nachgelaufen werden. Doch wäre ein solcher Schritt nicht die Wiederholung des Kunstwerks, da es gleichermaßen an die Zeit wie an den Ort gebunden ist, wie auch der Künstler nachdrücklich bemerkt.<sup>95</sup> Nicht nur hat sich die Natur inzwischen verändert, nicht nur werden Wetterlage und Tageszeit sich unterscheiden, auch die heutigen Karten können anders aussehen, andere Elemente als die auf Longs Karten hervorgehoben sein.

Nicht vollkommen sicher ist, ob Long die Wanderungen so ausführt wie er sie auf den Karten einzeichnet. Läuft er tatsächlich einen vollkommenen Kreis? Abweichungen, und seien es nur wenige Meter oder Zentimeter, sind unvermeidlich. Woher weiß er, wo er anhalten muß beim Abschreiten von Wegen oder Flüssen innerhalb seiner gedachten Kreislinie? Diese menschliche Fehlerquelle wird ergänzt durch fehlerhafte Karten. Bei seiner geraden Linienwanderung durch die schottischen Highlands mußte Long aufgrund einer – nicht auf der Karte vermerkten – Klippe einen Knick in seiner geplanten Route laufen.<sup>96</sup> Karten bewegen sich auf dem schmalen Grat zwischen Wahrheit und Fälschung, da sie das Resultat menschlicher Zuschreibungen im Spannungsfeld zwischen Natur und Kultur sind.<sup>97</sup> Sie vermerken nicht nur real vorkommende Linien wie Flüsse, Seen, Berge, Straßen, Städte und Bauten (Gräber, Wälle), sondern auch unsichtbare Linien. Dies ist zunächst das über die Karte gelegte Koordinatennetz, weiterhin Grenzen und auch die Höhenlinien. Karten generieren Formen; sie konstruieren die Realität mehr als sie zu repräsentieren.<sup>98</sup> Bei Longs EIGHT WALKS handelt es sich sogar um eine Verdreifachung künstlicher Linien. Auf das in der Natur nicht existierende Koordinatenkreuz zeichnet er seine eigenen Wanderlinien und übersteigt Höhenlinien, die in der Realität nicht als solche, sondern als Erhebungen vorkommen. Flüsse und Straßen hat Long dabei nicht überquert, nur alte Wege wie den Abbot's Way und den Jobber's Path sowie „enclosures“, im 18. Jahrhundert vorgenommene Einhegungen von Besitztümern. Glücklicherweise sind die Koordinatenlinien so gelegen, daß Long die im dortigen Bereich zahlreich

<sup>94</sup> Darauf weist ebenfalls hin: FUCHS, Long (1986), S. 74.

<sup>95</sup> „So it is quite possible that people can go to the locations of my walks and often the information is provided, as in the map works. It is not my intention that they should actually repeat the walks, because not only do they belong to a certain place, but they also belong to a certain time. You can never repeat the time but certain people can go to the places of my work.“ CORK, Interview Long (1988), S. 248.

<sup>96</sup> KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 44.

<sup>97</sup> Den Komplex „truth in mapping“ behandeln: BANN, Truth in Mapping (1988), S. 498; BIANCHI, PAOLO: Das (Ent)alten der Karte, in: ders. / Folie, Atlas Mapping (1997), S. 14-19, zit. S. 14; BUCI-GLUCKSMANN, Der kartographische Blick (1997), S. 176 f.; HARLEY, J. B.: Maps, Knowledge, and Power, in: Cosgrove, Denis / Daniels, Stephen (Hrsg.): The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic Representation, Design and Use of past Environments, Cambridge u. a. 1988, S. 277-312, zit. S. 278.

<sup>98</sup> TIBERGHEN, Land Art (1995), S. 165.

verteilten Steinkreise, Steinlinien und andere Steinaufhäufungen („Hut Circles, Cairn Circles, Stone Rows“) nur berührt und nicht umlaufen muß, was eine Wegabweichung bedeutet hätte.

Das gitterförmige Gebilde seiner Wege kann Long nur aus der gedachten Vogelperspektive sichtbar machen. Dafür ist die Karte das ideale Mittel, denn Photographien dieser Spuren hätten nicht das aus den Einzelwanderungen entstandene Netz veranschaulichen können. Zudem liegt ein Aspekt dieses Marsches gerade im Nachlaufen der fiktiven Koordinatenlinien. Long potenziert zum einen das kartographische Verfahren, zum anderen verschmilzt er Kartenkonstruktion und künstlerische Konstruktion.<sup>99</sup> Es ist dies die Verbindung von Geographie als mathematischer Vermessung der Welt und Chorographie, der Raum- und Ortswissenschaft. Zurückführen läßt sich das Zusammendenken von Karten und Malerei bis auf Ptolemaios, dessen Ideen von Petrus Apianus in seiner 1551 in Paris gedruckten *Cosmographia* illustriert wurden.<sup>100</sup> Apianus sieht Bezüge zwischen Kunst und Chorographie, die sich mit dem Detail beschäftigen, und zwischen Mathematik und Geographie, die das Allgemeine im Auge haben.

Beider Methoden bedient sich Long. Er vermisst den Raum und legt mit seinen acht Wanderungen das Augenmerk auf gleich lange Strecken, die er in möglichst gleicher Zeit zu absolvieren versucht. Dieses geographische Vorgehen ergänzt Long mit der auf den spezifischen Ort ausgerichteten künstlerischen Aktion des Nachlaufens des Koordinatennetzes. Innerhalb des abgeschrittenen Gebietes befinden sich keine Siedlungen, nur Überreste vergangener Kulturen in Form von Steinsetzungen, die Long in anderen Arbeiten selbst vornimmt. Die davon hergestellten Photographien wie auch die Karten folgen immer klaren Kompositionsprinzipien. In EIGHT WALKS wird die Quadratform der Karteneinteilung durch das Nachziehen der Linien hervorgehoben. Jedes Quadrat der fünfundzwanzig markierten Quadrate – die äußeren sind nach zwei Seiten hin offen – erscheint wie ein kleines gerahmtes Bild, in dem zartere Linien vorhanden sind. Fast „leere“, nur Höhenlinien aufweisende Felder wechseln mit solchen ab, die gestrichelte Weglinien und die Steinsetzungen bezeichnen. Longs Weggitter bestimmt das Kartenbild. Die eigentlichen Kartenelemente werden erst beim Blick durch dieses Gitter sichtbar, beim genaueren Schauen auf die Karte, nachdem Longs Wegform wahrgenommen worden ist.

Eine noch abstraktere Form der Wiedergabe von Wanderungen sind die Wegzeichnungen ohne Karte. Eine Weg-Zeit-Wanderung gestaltet Long mit A THOUSAND MILES A THOUSAND HOURS SUMMER 1974 (Abb. 33). Ein riesiges Gebiet muß Long in tausend Stunden, dabei tausend Meilen zurücklegend, abgeschritten sein. Die Arbeit besteht aus einer schwarzen Linie auf weißem Papier, die sich in rechteckiger Spiralförmigkeit von außen nach innen zieht. Diese Wegrichtung im Uhrzeigersinn wird durch den Untertitel vorgegeben („A clockwise walk in England“). In diesem Fall machen Worte die Karte lesbar. Da die Karte als Hintergrund fehlt, wird nicht klar, ob Long Flüsse, Wege oder gedachte Linien gelaufen ist. Aufgrund der schlängelnden Zickzackform sind Flüsse anzunehmen, doch ist es zweifelhaft, ob, auch wenn verschiedene Flüsse „aneinandergereiht“ werden, Flüsse zu einer solchen Rechteck-Spirale zusammenlaufen können. Long vollzieht mit dieser Form der Kartenarbeit einen

---

<sup>99</sup> Am Beispiel von LOW WATER CIRCLE WALK 1980: HOPPE-SAILER, Karte, Raum und Zeit (1997), S. 51.

<sup>100</sup> APIANUS, PETRUS: *Cosmographia*, per gemmam, 1540; Erklärung dieses Beispiels bei: ALPERS, SVETLANA: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Vorw. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, zit. S. 234 f.

„Ablösungsprozeß von der engen Bindung an die Landkarte“, der den Übergang zu reinen Textarbeiten schuf.<sup>101</sup>

Hamish Fulton, Freund und Wanderpartner Longs, hat mit TWENTY ONE ROAD WALKS 1971-1995 (Abb. 34) eine ähnliche Form der Karte und doch Nicht-Karte geschaffen. In eine schwarze Umrißzeichnung von West- und Mitteleuropa hat er rote Linien eingetragen. Der Titel sagt aus, daß diese 21 Straßenwanderungen Fultons darstellen sollen. Anfangs- und Endpunkte waren ihm Küsten und Flüsse („Coast to coast River to river River to coast“). Wie Flüsse muten seine Linien auch an, da Linien auf Karten, die nur geographische Eigenheiten verzeichnen und keine Straßen, Flüsse bedeuten. Durch die rote Farbe bei Fulton wird aber sofort klar, daß es sich nicht um solche handeln kann. Auch ist jedem geographisch Gebildeten bewußt, daß die Flußverläufe in diesen Gebieten so nicht sein können. Im Unterschied zu Long „sammelt“ Fulton die in 25 Jahren getätigten Routen in einer Arbeit. So ist dies fast eine Lebenskarte, die Auskunft über einen langen Zeitraum gibt. Der Zeitaspekt wird hervorgekehrt, nicht die momentane Zeit, das heißt die Dauer einer einzelnen Wanderung wie bei Long, sondern der Zeitraum vieler Jahre. Nicht (mehr) von Bedeutung ist die Dauer einer Wanderung, sie bildet nur noch eine Strecke.

Als eine weitere Form der Gestaltung abstrakter Karten können Longs Windpfeile gelten. Sie geben die Windrichtung, gemessen an bestimmten Punkten der Wanderung an. Die Windpfeilarbeiten stellen eine Kombination von Karte und Zeichnung dar; sie erinnern an Wetterkarten (zu Wind als Material vgl. Kap. „Wind“).

Herbstwinde visualisiert Long in CIRCLE OF AUTUMN WINDS ENGLAND 1994 (Abb. 35). Zahllose schwarze Pfeile sind innerhalb eines mit dem Zirkel geschlagenen Kreises verstreut. Long hat auf dieser Wanderung durch Dartmoor innerhalb eines imaginären Kreises die Windrichtungen gemessen („Reading the wind Reading the compass [Serifen] / A walk of 46 miles inside an imaginary circle on Dartmoor“), vermutlich nach bestimmten Strecken oder Zeitabschnitten oder an markanten Punkten der Landschaft. In diesem Werk steht nicht in erster Linie die gerichtete Wegführung im Mittelpunkt des Interesses als vielmehr das Umherstreifen und simultan das bewußte Fühlen des Windes, die Erfahrung der Naturgewalt auf die eigene Leiblichkeit<sup>102</sup>. Laufen, Körper, Wahrnehmung des Windes und Messen mit dem Kompaß gehen für Long in einer einzigen Handlung auf: „Reading the wind Reading the compass“.

Zu den Kartenarbeiten im weitesten Sinne lassen sich die Streckeneinzeichnungen auf topographischen Karten zählen sowie die zeichnerischen Wegverläufe unter Weglassung des Kartenhintergrundes. Eine weitere Kartenform bilden die Windpfeile. Geht es in den beiden ersten um das Nachzeichnen von Wegen, wird bei den Windpfeilen die Windrichtung angegeben. Sie werden aber dem Wegverlauf entsprechend angeordnet. Es handelt sich um eine Kombination von Markierung und Wiedergabe von Empfindungen, der Wahrnehmung des Windes. Diese drei Formen der Kartenarbeiten hat Long fast ausschließlich in seinem Heimatland Großbritannien geschaffen, weil für ihn dort Karten in guter Qualität zu erreichen sind. Daher läßt sich gut nachvollziehen, welche Wege er dort gelaufen ist. Für andere Länder

---

<sup>101</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 53.

<sup>102</sup> Zum Begriff der Leiblichkeit, der Selbsterfahrung des Menschen innerhalb der Natur, als Teil seiner „Ökologischen Naturästhetik“ mit Rückgriff auf die Leibphilosophie von Hermann Schmitz und Ludwig Klages: BÖHME, GERNOT: Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, in: ders.: Atmosphäre (1997), S. 21-48, zit. S. 28-31.

bleibt die genaue Wegführung im Unklaren. Kurz und treffend faßt Long seine Handhabung von Karten: Sie seien eine Kombination von Bild und Sprache, die im Gegensatz zu den Photographien die Möglichkeit böten, die Gesamtidee eines Werkes und nicht nur einen Moment zu zeigen und darüber hinaus Raum und Zeit und Entfernung.<sup>103</sup>

### *Textarbeiten*

Die Textarbeiten weisen zu den Karten einige Gemeinsamkeiten auf. Worte ordnet Long so an, daß sie seine Reiserouten oder Flußläufe nachzeichnen. Somit schafft er ein kartenähnliches Bild: Wort-Bilder. Andere Arbeiten bilden Kreise und Linien aus Worten. Die meisten Textarbeiten jedoch reihen die Wörter nur untereinander an. Unterscheiden lassen sich die Textarbeiten nicht nur nach der Form, sondern auch nach dem Inhalt. Sie listen entweder Sinneseindrücke auf oder beschreiben das Konzept der Wanderung: Grund, Ziel, Strecken, Dauer, passierte Orte, Bewegung von Materialien. Teilweise werden die Texte durch Photographien ergänzt. Wenn die Textarbeiten nicht vollständig Schwarz auf Weiß gedruckt sind, erscheinen sie zum größten Teil Schwarz auf Weiß mit rotem Titel. Zur Unterstreich bestimmter Eindrücke verwendet Long auch farbigen Druck.

Seine erste konzeptuelle Textarbeit hat Long bereits 1969 für die Berner Ausstellung „Live in your Head. When Attitudes become Form“<sup>104</sup> geschaffen. Auf die Ausstellungswand trug er den Satz auf: RICHARD LONG MARCH 19-22 1969 A WALKING TOUR IN THE BERNER OBERLAND, die Kurzbeschreibung einer Wanderung, die nur Datum und Gebiet der Wanderung angibt, und nicht wie in späteren Arbeiten Dauer, Strecke und genaue Orte. Einer Selbstaussage zufolge wurde die erste Textarbeit 1979 innerhalb des Künstlerbuches *Mexico* gedruckt.<sup>105</sup>

Durch die Textarbeiten wird Longs Arbeitsweise nachvollziehbar, zum einen für die konzeptuellen Wanderungen, zum anderen für die Schaffung von Skulpturen und Spuren. Linien geht Long für STRAIGHT MILES AND MEANDERING MILES ENGLAND 1985. Obgleich, wie der Titel besagt, die 294 Meilen lange Wanderung („A 294 mile walk from Land's End to Bristol / Walking nine straight lines along the way / The straight miles [Serifen]“) auch auf krummen Wegen oder Strecken durchgeführt wurde, legt Long besonderen Wert auf die neun gerade gelaufenen Linien, die er untereinander mit Angabe des Weges oder der genauen Gegend mit dahinterstehender Gebietsangabe auflistet (zum Beispiel „Carnaquidden Downs Cornwall“). Offen bleibt, ob diese jeweils eine Meile langen Strecken teilweise auf Wegen oder quer durch das Gelände gegangen wurden. Das unruhige Hin und Her zwischen geraden und krummen Wegen wird durch den zentriert gesetzten Text betont, denn durch die ungleiche Länge der Zeilen erscheinen sie zickzackartig.

Die Gestaltung dieser Arbeit ist charakteristisch für Longs Textarbeiten. Unter dem rot gedruckten Titel folgen Untertitel und Text in schwarzer Schrift. Als Schrifttype benutzt Long

---

<sup>103</sup> „A map is an artistic and poetic combination of image and language. / For me, a map is a potent alternative to a photograph, it has a different function. / It can show the idea of a whole work, not a moment. / A map can show time and space in a work of art. / Distance, the days of walking, the campsites, the shape of the walking, can be shown in one concise but rich image.“ LONG, RICHARD: Notes on Maps 1994, in: ders.: Walking the Line, Text: Anne Seymour, Paul Moorhouse, Interview von Denise Hooker, London 2002, S. 84, zit. S. 84.

<sup>104</sup> SZEEMANN, HARALD (Hrsg.): Live in your head. When Attitudes become Form – Wenn Attitüden Form werden. Werke – Konzepte – Vorgänge – Situationen – Information, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bern, Bern 1969 (Diese Loseblattsammlung ist unpaginiert, die Künstler darin alphabetisch aufgeführt).

<sup>105</sup> GIEZEN, Long in Conversation 2 (1986), S. 1.

die einfache serifenlose Gill Sans<sup>106</sup>, auch für die Titel seiner Karten und Photographien. Um bestimmte Anweisungen oder Bewerbungen der Textarbeiten hervorzuheben, verwendet er eine ebenso klare Serifenschrift. Long schreibt durchgängig in Versalien. Nur in einigen frühen Büchern hat Long Groß- und Kleinschreibung gemischt angewandt oder nur in Kleinbuchstaben geschrieben, zum Beispiel im Buch *Two sheepdogs cross in and out of the passing shadows* von 1971. Die durchgängige Verwendung einer Schrift als Markenzeichen praktiziert auch der Concept-Art-Künstler Lawrence Weiner, der die serifenlose, enger verlaufende Schriftart Franklin Gothic extra condensed,<sup>107</sup> ebenfalls ausschließlich in Versalien benutzt.

Kreise ist Long bei der Durchquerung dreier Moore gelaufen: THREE MOORS THREE CIRCLES LISKEARD TO PORLOCK 1982 (Abb. 36). Auf der Strecke von Liskeard nach Porlock führte ihn sein 108 Meilen langer Weg durch Bodmin Moor, Dartmoor und Exmoor, auf dem er drei Kreise gelaufen ist („A 108 mile walk from Bodmin Moor, to Dartmoor, to Exmoor / Walking around three circles along the way“). Dieses Konzept benennt Long hier nicht nur, er schreibt, mit der Angabe der Länge jeder Kreiswanderung und damit dem Umfang jedes Kreises, die Namen der Moore in Kreisform. So liegt im Inneren der eine Meile lange Kreis in Bodmin Moor, gefolgt vom Zwei-Meilen-Kreis in Dartmoor und außen der drei Meilen lange Kreisweg in Exmoor. In dieser Arbeit tritt zu der reinen sprachlichen Aussage noch die Verdeutlichung der Kreisform mittels der graphischen Information.

Von Gebirgspaß zu Gebirgspaß wandert Long für die Textarbeit FROM PASS TO PASS NORTHERN INDIA 1984. Untereinander listet er die Bergpässe auf, die er an zwölf Tagen durch Ladakh erklommen hat („A 12 day walk from Lamayuru to Dras / in the Zaskar Mountains of Ladakh“). Den zwölf Tagen entsprechen zwölf Berge. Auf den ersten Blick wirkt diese Arbeit recht spannungslos, da Longs Route durch das den meisten Europäern unbekannte Ladakh anhand der Bergnamen nicht nachvollziehbar ist. Der Betrachter müßte selbst eine Karte zur Hand nehmen. Die Spannung bei den vorher beschriebenen Konzepten resultierte aus dem Spiel mit Entfernungen und Zeiträumen, die weiterführender Informationen nicht bedürfen. Handelt es sich jedoch um die reine Auflistung von Orten, kann dies auf der einen Seite als abstrakte Karte gelesen werden, eine Karte ohne Kartenraster und ohne geographisch genaue Anordnung, eine noch ideellere Form von konzeptueller Kunst, auf der anderen Seite ist es recht einfallslos und auch aussagelos nur die von Long genommene Route zu kennen. Reizvoll wird diese Textarbeit jedoch durch die linksbündige Aufeinanderfolge der zwölf Paßnamen. Unter „From Prinkiti La“ steht „To Sniougoutse La“, darunter „To Sirsir La“. Das wiederholte „to“, das jeweils direkt unter dem vorhergehenden gesetzt ist, erzeugt Dynamik. Erwartungsvoll blickt der Betrachter dem nächsten Berg entgegen, obgleich er etwas abgelenkt wird durch das ständige „to“, das die Arbeit beherrscht.

Mit den Textarbeiten thematisiert Long auch die Bewegung von Steinen in vielfältiger Verwendung: legen, tragen, werfen, zerstreuen und zusammentragen. Hierbei handelt es sich um konzeptuelle Wanderungen, die zu „unsichtbaren“ Skulpturen und Spuren führen, zu Werken, die Long zumeist nicht im Photo festhält und die keine seiner typischen Formen wie Kreis, Linie, Kreuz oder Spirale bilden. In einigen Fällen kommt es zu einer Vermischung von konzeptueller Wanderung und Skulptur.

---

<sup>106</sup> Den Hinweis auf die Schrifttype im Impressum von: LONG, RICHARD: *Spanish Stones*, Text: Gloria Moure, Barcelona 1998.

<sup>107</sup> FRIESE, PETER: I AM NOT CONTENT – ICH BIN NICHT INHALT / NICHT ZUFRIEDEN, in: Weiner, Lawrence: Lawrence Weiner tatsächlich. Skulpturen aus der Sammlung Onnasch. Bücher aus dem Archive for Small Press & Communication, Neues Museum Weserburg, Bremen 1999/2000, [S. 9-12], zit. [S. 9].



Manche Wanderungen werden durch das Tragen von Steinen bestimmt. CROSSING STONES ENGLAND WALES ENGLAND 1987 betitelt Long eine 626 Meilen lange und 20 Tage dauernde Wanderung („A 626 mile walk in 20 days“). Im Text beschreibt er, daß er einen Stein von der Ostküste zur Westküste Großbritanniens, und einen dortigen Stein zurück zur Ostküste getragen habe („A stone from Adleburgh Beach on the East Coast carried to Aberystwyth Beach on the West Coast / A stone from Aberystwyth Beach on the West Coast carried to Adleburgh Beach on the East Coast“). So hat Long die gesamte Wanderzeit über ein Stück von seinem Ausgangspunkt bei sich getragen und von seinem Wendepunkt ein neues Gedenkstück an diesen Ort zurück zu seinem Startpunkt getragen. Ob er damit schwer beladen gewesen ist, läßt sich nicht aus Longs Angaben erschließen. Auch nicht, ob Hin- und Rückweg gleich lange gedauert haben. Zu vermuten wäre dies, da beide Textzeilen gleich lang sind, da sie dieselben Wörter nur invertiert wiedergeben. Doch weder Entfernung noch Dauer oder Streckenverlauf bilden hier das Konzept. Wichtig für Long ist der Steintransport, das Spüren des Steines, nicht im Schaffen einer Skulptur, sondern im Mitsichführen. Er stellt einen Austausch der Orte dar, zwischen denen Long eine unsichtbare Verbindungslinie schafft, sozusagen eine unsichtbare Steinlinie. Da Long nichts über die Strecke verlauten läßt, könnte diesbezüglich von einer wenig anstrengenden Reise ausgegangen werden. Doch je nach Größe und Gewicht des Steines kann das Laufen beschwert gewesen sein.

Mit WALKING OUT OF STONES BIG BEND TEXAS 1990 schafft Long eine Skulptur, die er zusätzlich in Worte faßt. Jeden Tag legt er Steine zu einer Reihe („A column of stones made each day / on a ten day walk along the Rio Grande / and in the Chisos Mountains“). Jeden Tag wird die Reihe um einen Stein kürzer („First day ten stones at Peña Spring / Second day nine stones in Terlingua Creek / [...]“). Long gibt hier nur diese Verkürzung der Länge und den Ort der Steinreihe an, nicht aber die Größe der Steine. Sind es Kieselsteine oder große Feldsteine? Was bei seinen Photographien unnötig ist, erscheint bei den Textarbeiten als Manko, da hier die bildliche Information fehlt.

Zu Skulpturen, zu Steinhaufen, führt die Textarbeit MILESTONES IRELAND 1978. Auf seinem 300 Meilen langen Weg von Tipperary nach Sligo trägt Long Steine zu einem Haufen zusammen („A 300 mile walk from Tippetrary to Sligo, / placing five piles of stones along the way.“). Die Steinanzahl richtet sich diesmal nach der bis dahin zurückgelegten Meilenzahl („57 stones at 57 miles / 162 stones at 162 miles [...]“). Es erfolgt eine Steigerung der Anzahl mit zunehmendem Weg. Für ihn bedeute diese Arbeit eine Abfolge von Orten, in der er Ort und Steinen gleich gewichte.<sup>108</sup>

Die Textarbeit MILESTONES wird von einer Photographie begleitet. Dadurch läßt sich ein Eindruck von der Größe der Einzelsteine und des Steinhaufens erlangen. Das aus nur 169 Steinen errichtete Häufchen mutet kläglich an. Es verliert sich beinahe in der Landschaft. Das unterstreicht Long durch die Wahl des Bildausschnittes. Er bindet die im Vordergrund befindliche Skulptur in eine weite Ebene ein, die sich vor einem großen Berg erstreckt. Für Long liegt der Reiz der Steinhaufen darin, daß sie als solche, nicht aber unbedingt als Kunst wahrgenommen werden könnten.<sup>109</sup>

Um einen Berg herum hat Long einen Stein geworfen in der Arbeit THROWING A STONE AROUND MACGILLYCUDDY'S REEKS COUNTY KERRY IRELAND 1977 .

<sup>108</sup> „Some works are the succession of particular places along a walk, e. g. / Milestones. In this work the walking, / the places and the stones all have equal importance.“ LONG, five, six (1980), [S. 3].

<sup>109</sup> „A pile of stones or a walk, both / have equal physical reality, though / the walk is invisible. Some of my / stone works can be seen, but not / recognised as art.“ EBD., [S. 4].

An dem Punkt, an dem er den Stein gefunden hat, beginnt er seine Wurfwanderung, indem der Wurfweg des Steines zu seiner Route wird. Longs Weg endet an seinem Ausgangspunkt („Starting from where I found it, I threw a stone, walked to its landing place and from there threw it forward again. / I continued throwing the stone and walking in this way on a circular route, ending at the place where I first picked up the stone.“). Auf seiner zweieinhalbtagigen Wanderung kommt er auf 3628 Würfe („A 2½ day walk 3628 throws“). Das beigefügte Schwarzweiß-Photo zeigt einen von Nebel- oder Wolkendunst verhangenen Berggipfel und damit einen Eindruck der Wetterlage. Das Konzept der auf einer Wanderung basierenden Textarbeit besteht nicht in der Schaffung einer Skulptur und nicht im Laufen einer geometrischen Form. Intention hier ist das mehr oder weniger ziellose Wandern. Der Stein bestimmt den Weg. Konzentration erfordert nicht die Verfolgung einer Route – Long nennt nicht die Länge der Strecke –, sondern das Zählen der Steinwürfe.

Das Zerstreuen von Steinen bewegt Long in GRANITE LINE ENGLAND 1980. Entlang eines neun Meilen langen geraden Weges durch Dartmoor hat Long 223 Steine platziert („Scattered along a straight 9 mile 223 / Stones placed on Dartmoor“). Anzunehmen ist, daß er diese Steine mit dem Fuß aus dem Weg geschoben hat. Es entstehen zwei Linien: die gelaufene Linie, durchgängig, aber unsichtbar, und die Steinlinie, sichtbar, aber mit ungleichen Abständen zwischen den Steinen („scattered“).<sup>110</sup> Diese Linie hat er 15 Jahre später „wiederbewegt“: GRANITE LINE REMOVED ENGLAND 1995. Wiederum auf einer neun Meilen geradlinigen Wanderung durch Dartmoor hat er diesmal aber 223 Steine weggeworfen von der Weglinie weg verstreut („Along a straight 9 mile walk on Dartmoor / 223 stones thrown off and scattered away from the walking line“). Da es sich um eine abgelegene Gegend handeln muß, wie das auf einem in einer Variation der Textarbeit beigefügten Landschaftsphoto einer rotbraunen stoppeligen Ebene zu sehen ist, können diese 223 Steine die gleichen gewesen sein, die er 15 Jahre zuvor entlang des Weges hingelegt oder hingestellt hatte. Zumindest können einige davon bei der zweiten Reise „wiederbewegt“ worden sein.

Einige Wanderkonzepte setzt Long in einer Art Text-Karte um, einer Anordnung von Wörtern, seiner Wegführung auf der Karte entsprechend. Long erreicht damit eine Verbildlichung des Textes, eine graphische, wenn auch an seine Streckenführung, an die Karte gebundene Gestaltung. CORAL LINE SEYCHELLES INDIAN OCEAN 1989 nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in Longs Werk ein. Um die mittig ausgerichtete Textarbeit finden sich in einer Schängellinie zerstreute Zahlen. Der Text teilt mit, daß Long 98 Korallenstücke ins Meer geworfen hat während seiner Segeltour zwischen Frigate Island und Praslin Island im Indischen Ozean. Die Zahlen geben die Meerestiefe an („98 pieces of coral dropped into the sea in a line / Sailing between Frigate Island and Praslin Island / Depths in metres“). Die Ausnahme besteht im Segeln Longs, der sonst nur von Fußwanderungen berichtet, und in der Einbindung von Zahlen in die graphische Gestaltung. Zahlen kommen ansonsten nur als Entfernungs- oder Zeitangaben vor, die aufgelistet, nicht jedoch graphisch angeordnet werden. Außerdem handelt es sich bei CORAL LINE um die Angabe der Meerestiefe, die für Long im Normalfall keine Rolle spielt. Die Schängellinie der Zahlen wird seiner Segelroute entsprechen. Nicht allen der 98 Korallenstücke hat Long einen Zahlwert in seiner Textarbeit zugeordnet. Ob die Auswahl der Stellen wahllos geschehen ist oder ob es sich um für Long markante Punkte gehandelt hat, bleibt unklar. Verbunden mit seinen anderen Arbeiten ist diese Textarbeit durch das Werfen von Steinen.

---

<sup>110</sup> FUCHS, Long (1986), S. 104.

Werfen und Tragen von Steinen zwischen verschiedenen Orten ist eine Form der Grenzüberschreitung. Das vorgefundene Material wird von seinem angestammten Platz fortbewegt. Deutlicher spricht dies Lawrence Weiner an. Er wirft einen nicht benannten Gegenstand über eine Ländergrenze hinweg: AN OBJECT TOSSED FROM ONE COUNTRY TO ANOTHER.<sup>111</sup> Mit dem durch die Bewegung hervorgerufenen Ortswechsel ändert sich die Bedeutung des Gegenstandes. Weiner benutzt schwarze Schrift auf weißem Grund, für ihn wie für Long zählt die Idee, umgesetzt durch eine kurze sprachliche Erklärung.

Mittels prägnanter Farbwahl für einige seiner Textarbeiten verstärkt Richard Long seine Aussage. Doch gestaltet er nicht wie Fulton das Einzelwort, sondern den gesamten Text. Statt seines für die meisten Arbeiten üblichen Schwarz oder Rot-Schwarz benutzt Long Rot, Grün, Blau, Orange, Ocker und Braun. Daß er mit erhöhter Aufmerksamkeit auf Bäume geachtet hat, ist der Arbeit FROM TREE TO TREE ENGLAND 1986 zu entnehmen. Von einer Palme als Ausgangspunkt der Wanderung – dieser Baum trägt keine Entfernungsangabe – schreibt er untereinander jeweils die Baumart und die Meilenangabe seines Weges. Da dem letztgenannten Baum („redwood“) die Angabe „80 miles“ beigegefügt wurde, wird an diesem Punkt das Ende der Wanderung gelegen haben. Bei dieser Arbeit gibt Long weder an, wie viele Tage noch wie viele Meilen insgesamt diese Reise gedauert hat und ob er auf Straßen oder querfeldein gelaufen ist. Im Frühjahr oder Sommer muß Long diese Wanderung durch Avon („A walk in Avon“) unternommen haben, denn die grüne Farbe der Textarbeit legt nahe, daß die Bäume grün gewesen sein müssen.

In brauner Farbe druckt Long seine Schlammwürfe in MUD WALK ENGLAND 1987. Von der Mündung des Flusses Avon ausgehend läuft Long zu einer der Quellen des Flusses Mersey. Auf diesem Weg hat er Schlamm des Avon mit sich getragen, von dem er je eine Handvoll in die Flüsse Themse, Severn, Trent und Mersey geworfen hat („A 184 mile walk from the mouth of the river Avon / to a source of the river Mersey / casting a handful of river Avon tidal mud / into each of the rivers Thames Severn Trent and Mersey / along the way“). Für Long muß die Handlung des Werfens und des Tragens des Schlammes an sich wesentlicher gewesen sein als das Queren oder das Entlanglaufen an Flüssen, da er die Farbe Braun und nicht Blau verwendet.

Blau bestimmt hingegen die Arbeit WATER WAY WALK WALES AND ENGLAND 1989. Die schlängelnde Anordnung von Fluß- und Kanalnamen und die allgemeinen Bezeichnungen „Bach“ und „Graben“ („stream“, „ditch“) sowie die blaue Schriftfarbe legen nahe, daß hier die Reiseroute Longs entlang von Flüssen und diese kreuzend graphisch wiedergegeben wird. An den beiden Enden dieser Linie stehen die Worte „spring“ und „well“, die beide mit „Quelle“ übersetzt werden können. Da ersteres übertragen auch Ursprung bedeutet und da Long im Untertitel von einer Reise südwärts spricht („152 miles southwards“), kann davon ausgegangen werden, daß der Beginn seiner Reise bei „spring“ gelegen hat. Long erwähnt nur größere Wasserläufe namentlich, ansonsten werden sie mit „stream“ oder „ditch“ ausgewiesen, so daß die blaue Farbe die angemessene ist für die Umsetzung im Schriftbild.

Für staubtrockene Linien in Mexico liegt die Verwendung von Ocker nahe. Die Staublinien, DUSTLINES EL CAMINO REAL NEW MEXICO 1995 (Abb. 37), zieht Long im trockenen Sand entlang seines Weges am Ostufer des Rio Grande jeden Tag eine Linie

---

<sup>111</sup> „EIN GEGENSTAND VON EINEM LAND INS ANDERE GEWORFEN“ WEINER, LAWRENCE: Jahressgabe 1972, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster 1973, S. 40 f.

(„Kicking up a line of dust each day along the walking line / A 7 day walk on the east bank of the Rio Grande”).

Wanderungskonzepte von Zeit, Dauer und Entfernung lassen sich am adäquatesten in Form von Texten umsetzen. Eine Photographie kann, wie Long befindet, nur einen Moment darstellen, Worte jedoch einen Verlauf von Zeit, Orten oder Handlungen.<sup>112</sup> Auf einer Karte wäre die auf dem gleichen Weg abwechselnd nach Norden und Süden führende Wanderung NORTH AND SOUTH WALES AND ENGLAND 1991 nur durch einen Strich darstellbar, die anderen Streckenwanderungen wären graphisch vermutlich nicht so interessant, da sie keine Formen bilden. Auch Longs Wort-Bilder sind Topographie und damit Karte, denn auch sie bilden Kartenwege, in abstrakterer Form. Seine Textarbeiten stellen Spuren seiner Methode dar.

In Longs Textarbeiten dient das Wort der Veranschaulichung einer Wahrnehmung. Jedes Wort hat eine Eigenbedeutung, die durch die Zusammenstellung mehrerer Wörter und deren typographische Gestaltung einen neuen anderen Zusammenhang ergibt beziehungsweise die Bedeutung der Einzelworte unterstreicht. Diese Synthese verbindet die Wörter nicht nur bildlich, sondern auch inhaltlich miteinander. Long bildet keine Sätze, selten Wortgruppen, so daß nicht von Poesie oder Dichtung gesprochen werden kann (so auch Selbstaussage<sup>113</sup>). Die Textarbeiten sind aufgrund der fehlenden Syntax lyrikähnlich und recht gewöhnungsbedürftig, doch erhalten sie dadurch eine spezielle Atmosphäre, eine Einfachheit in Aussage und Form, die mit der Intention und Ausführung der anderen Arbeiten Longs konform geht.<sup>114</sup> Aufgrund ihrer Verknüpfung von Worten, Ideen und Erfahrung weisen sie eine größere Nähe zur Skulptur als zur Literatur auf, auch weil sie weder der Prosa noch der Poesie zuzuordnen sind.<sup>115</sup> Long selbst sieht die Wort-Bilder als Ausdrucksmittel sowohl für Wanderungen als auch für Skulpturen an.<sup>116</sup> Das Medium Sprache bietet sich an für die Darstellung konzeptueller Wanderungen in Zeit, Strecke und bestimmter Aktionen sowie der Schilderung von Sinesseindrücken. Themen sind – wie auch bei Skulpturen und Karten – das Material Stein, Bewegung, Wetter und astronomische oder jahreszeitliche Vorkommnisse.

Im Unterschied zur Visuellen Poesie der sechziger und siebziger Jahre, deren Vertreter entweder Wortspiele oder Wortbilder entwarfen,<sup>117</sup> wird der Wortzusammenhang bei Long nie

---

<sup>112</sup> „Words can tell you a story of time, or places or actions, and a photo can just show one moment.” HAVE PÉREZ, Interview Long (1999), [S. 10].

<sup>113</sup> Zitat eines Gesprächs mit Long im Katalogtext: „[...] when I use words, I never think of it as poetry or literature. A line of words can be like a line of stones. It is just another visual material which acts in a different way.” DAVIES, HUGH M.: R. Long: Vita brevis, in: Long, Richard: Surf Roar, hrsg. anläßl. einer Ausst., La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla 1989, [S. 18-23], zit. [S. 22].

<sup>114</sup> Fuchs hingegen sieht aus den genannten Gründen eine wie in der Dichtung hervorgerufene Stimmung nicht erreicht: „All the word-pieces have a form, more or less tight, but none of them has a narrative syntax as in poetry. They are visual art using words; they are, like the map-pieces, rather dry in their formulation. That is, they do not syntactically construct an atmosphere, as poetry does, although a few of them come close.” FUCHS, Long (1986), S. 103.

<sup>115</sup> „Neither poetry nor straightforward prose, the structure of such texts is closer to sculpture than to literature, arising from the connection and interrelation of words, ideas and experiences.” MOORHOUSE, PAUL: The Intricacy of the Skein, the Complexity of the Web. Richard Long’s Art, in: Long, Walking the Line (2002), S. 29-43, zit. S. 39.

<sup>116</sup> „A TEXT is a description, or story, of a work in the landscape. It is the simplest and most elegant way to present a particular idea, which could be a walk, or a sculpture, or both.” LONG, RICHARD: Notes on Works 2000-2001, in: ders.: Walking the Line (2002), S. 69, zit. S. 69.

<sup>117</sup> Führende Vertreter der Visuellen Poesie waren Eugen Gomringer, Heinz Gappmayr und Emmet Williams. Beispielsammlungen europäischer Künstler bei: WILLIAMS, EMMETT (Hrsg.): An anthology of concrete poetry, New York u. a. 1967; GOMRINGER, EUGEN: visuelle poesie. anthologie, Stuttgart 1996.

aufgelöst. Die Wörter werden nicht in Einzelbuchstaben zerlegt, keiner der Buchstaben wird hervorgehoben. Doch mit den Formen von Kreis und Linie gestaltet Long figürliche Gebilde. Dies entspricht dem Verfahren der Visuellen Poesie, durch die Stellung der Worte im Raum eine Art „Flächensyntax“ zu bilden<sup>118</sup>. Konkrete und Visuelle Poesie werden häufig synonym verwendet, doch bedeutet Konkrete Poesie das Spiel mit dem Begrifflichen, mit dem Wort; die Visuelle Poesie hingegen schafft Bilder aus Sprache und Schrift.<sup>119</sup> Die Konkrete Poesie beschäftigt sich mit dem Einzelwort und dessen Bedeutung.<sup>120</sup> Gemeinsamkeiten weist Long auch mit dieser Kunstrichtung auf durch sein Interesse am Einzelwort, doch wählt er die Worte nicht um ihrer Bedeutung willen, sondern er benutzt die auf seine Wahrnehmungen zutreffenden. Long nutzt Sprache als reine Beschreibung seiner auf Wanderungen gewonnenen Eindrücke.

### *Künstlerbücher*

Die Künstlerbücher Richard Longs sind nicht nur Vermittlungs- und Dokumentationsmedium für die Installationen in Landschaft und Galerie, sondern ebenso ein Präsentationsmedium für die Karten- und Textarbeiten, die in Ausstellungen als gerahmte Arbeiten gezeigt oder direkt auf die Wand aufgetragen werden. Die Faltblätter eingerechnet, sind es ungefähr 90 Künstlerbücher.<sup>121</sup> Das bedeutet eine Produktion von durchschnittlich zwei bis drei Publikationen pro Jahr, da Long seit rund 30 Jahren publiziert. Doch versteht er sich selbst nicht als Künstlerbücher-Macher.<sup>122</sup> Bei Long bestehen die Bücher, abgesehen von seinen thematischen Büchern, aus einer Aneinanderreihung verschiedener Arbeiten. Long schenkt der typographischen Gestaltung nicht so viel Aufmerksamkeit wie Hamish Fulton, der stärker auf die richtige Farbwahl der Schriften achtet, Schriftgrade variiert und besonderen Wert legt auf die Anordnung auf der Seite.

Die Künstlerbücher von Richard Long lassen sich einteilen in Themenbücher, die sich auf ein Material, zum Beispiel Steinarbeiten, auf eine Reise, auf Arbeiten aus dem Innen- beziehungsweise Stadtraum oder auf Textarbeiten beschränken, und in Bücher, die das gesamte Spektrum seines Schaffens vermitteln, indem sie Arbeiten aus unterschiedlichen Jahren zusammenfassen: Außen- und Innenskulpturen, Text- und Kartenarbeiten sowie Landschaftsfotographien. In letztgenannter Gruppe setzt Long die Werke wie Baukastenelemente – und das ist konzeptuell – in immer neuen Synthesen zusammen. Seine Bücher sind daher nur sel-

---

<sup>118</sup> „Visuelle Texte können durch gesprochene Sprache nicht ersetzt werden. Sie erschließen sich erst durch Betrachtung. Entscheidend ist die Stellung der Wörter im Raum. Statt der gewohnten Syntax gibt es eine Art von Flächensyntax.“ GAPPAYR, HEINZ: Konstituenten visueller und konzeptueller Texte, in: Arnold, Heinz Ludwig / Korte, Hermann (Hrsg.): Visuelle Poesie, München 1997 (Text + Kritik, Sonderband 9/1997), S. 82-84, zit. S. 83.

<sup>119</sup> „während die konkrete Poesie die Anschauung im Wort, d. h. begrifflich, konzentriert, geht die visuelle Poesie umgekehrt vor: sie macht begriffliches anschaulich. visuelle Poesie illustriert.“ GOMRINGER, visuelle Poesie (1996), S. 10.

<sup>120</sup> HEIBENBÜTTEL, HELMUT: Über Literatur [1966], Stuttgart 1995, S. 77; ausführlicher zur Abgrenzung der beiden Kunstrichtungen: HERWIG, OLIVER: Wortdesign: Eugen Gomringer und die bildende Kunst, München 2001, zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2000, S. 34-52.

<sup>121</sup> Eine Auflistung mit Abbildung des Titelblatts der bis dahin erschienenen Künstlerbücher Longs: MEYER-HERMANN, EVA (Hrsg.): „Künstler: Bücher I“. John Baldessari, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Gilbert & George, Sol LeWitt, Richard Long, Edward Ruscha, Lawrence Weiner, Krefelder Kunstmuseum 1993.

<sup>122</sup> „I think with my work, if my books are interesting I hope it is more because they contain good works of art, good in their own right .... [sic] as ideas, independent of the book. Sometimes I feel the presentation is not my strongest talent, or interest! Although sometimes it does all come together, and I do accept books as one art medium.“ GIEZEN, Long in Conversation 2 (1986), S. 24.

ten reine Ausstellungskataloge oder ausschließlich Dokumentationen von Reisen, da sie darüber hinaus frühere Werke aufnehmen. Aufgrund der Anordnung ursprünglich nicht zusammengehöriger Arbeiten ergibt sich ein neuer Sinn.

Begonnen hat Long in den siebziger Jahren mit dünnen 12- oder 16seitigen Heften. In dieser Phase des Anfangs experimentierte er mit Schrift und Zeichnung und mit Photos von Pflanzenteilen. Für *From Along a Riverbank* (1971) photographierte er Pflanzen, die er am Flußufer gefunden hatte, zwei Jahre später für *From around a Lake* (1973) Pflanzen eines Sees. Ersteres versammelt auf 24 Seiten vertikal angeordnete grüne Blätter oder Pflanzenstengel, je eins pro Seite, letzteres ebenso, aber auf halb so viel Seiten (12 Seiten). Diese Heftchen mit Drahtbindung entsprachen der Tendenz der sechziger und siebziger Jahre zur Produktion preiswerter Künstlerbücher.<sup>123</sup> Die beiden Bücher sind eine Anlehnung an Ed Ruscha's 1971 entstandenes Buch *A few Palm Trees*.<sup>124</sup>

Eine einzige Reise dokumentiert *South America* (1972). Dieses kleine quadratische Buch aus fadengehefteten Kartonblättern ist ein Sonderfall unter Longs Künstlerbüchern, da er sich der Zeichnung bedient, auf die er sein Mittel der Positiv- und Negativform anwendet. Jedes der sieben im Buch abgebildeten, sich auf die Reise beziehenden Symbole besteht aus drei Teilen, die jeweils eine eigene Seite beanspruchen: eine schwarze Positivzeichnung auf weißem Grund, die Umkehrform Weiß auf Schwarz auf der nächsten Seite und der zugehörige Begriff auf der nachfolgenden Seite (Abb. 38). Diese Einfachheit in der Anordnung und in der Umrißzeichnung sowie der scharfe Wechsel von Schwarz und Weiß machen den großen Eindruck des Buches aus. Alle sieben Figurennamen erscheinen vor den Bildern über eine Seite verstreut: Falke, Mond, Sonne, Puma, Spirale, Regen, Kondor. Es könnte dies eine kartenähnliche Anordnung sein, die Punkte, an denen er die Tiere, Witterungseinflüsse, die Sonne, den Mond oder die Spirale gesehen hat.

In den späteren Themenbüchern abstrahiert Richard Long stärker. Entweder gestaltet er reine Photo- oder reine Textbücher. *Labyrinth* (1991) und *Countless Stones* (1983) zeigen Wege auf unterschiedliche Weise. Für *Countless Stones* hat Long auf einer 21tägigen Wanderung durch Nepal die steinigen Fußwege aufgenommen, die er begangen hat, wie dem Untertitel des Buches zu entnehmen ist („A 21 Day Footpath Walk, Central Nepal 1983, Views looking forward, in Sequence“, Abb. 39). Dieses Titelblatt ist die einzige Textquelle dieses Bildbandes. In einem drei Jahre später aufgezeichneten Interview erklärt Long, ihm sei die Idee für dieses Buch mit den Wegphotos während des Wanderns gekommen, da der Fußpfad der Schlüssel für diese Gegend sei, ohne den Weg hätte er dort nicht laufen können.<sup>125</sup> So zeigt dieses Buch auf jeder Seite schmale, aus Steinen gefestigte Wege, meist so aufgenommen, daß eine Wegbiegung das Photo im Hintergrund abschließt. Eingestreut sind aber auch Photographien von Dörfern, so daß ein persönliches Reisetagebuch von Long in Bildern entsteht. Auf manchen Wegen führen Einheimische ihre Esel entlang. Einige Wege bestehen aus

---

<sup>123</sup> Schraenen in: JAHRE, LUTZ / SCHRAENEN, GUY: Künstlerbücher – mehr als fünf Sinne. Ein Gespräch als Bibliographie, in: Neumann, Claudia (Hrsg.): Der Sinn der Sinne, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1998 (Schriftenreihe Forum; 8), S. 573-608, zit. S. 578.

<sup>124</sup> PHILLPOT, CLIVE: Richard Long's Books & the Transmission of sculptural Images, in: The Print Collector's Newsletter 18 (Sept.-Oct. 1987), H. 4, S. 125-128, zit. S. 126.

<sup>125</sup> „And because I am looking at stones all day I had the idea that you have a beautiful landscape but you can only see it or appreciate it because of the fact that people have made this incredible difficult footpath that leads you into it. It is like the key to the whole area. If there was no footpath I would not be there. You can see how it is hard engineering, a very hard dangerous thing to build. It is a big social line that completely opens up the area. The footpath is the most important feature.“ GIEZEN, Long in Conversation 2 (1986), S. 12.

scharfkantigen Steinplatten, andere aus rundgewaschenen Steinen. Die meisten Photos zeigen aufsteigende Pfade. Das vorletzte hingegen zeigt einen grobschottrigen Weg abwärts mit Blick auf ein Tal. Hiermit wird das Ende der Reise markiert. Long begibt sich wieder in die Niederungen und beendet die Wanderung in einem Dorf, das auf dem letztem Photo zu sehen ist. Der braune Einband läßt auf Braun als vorherrschenden Farbeindruck der Nepalreise schließen.

*Labyrinth* (1991) zeigt ähnliche Wegbiegungen (Abb. 40), hier aber von Wegen und kleinen Straßen in Bristol, von einer Wanderung im Jahr 1990 (Untertitel des Buches: „Local Lanes, Walks, Bristol 1990“). Auf asphaltierten, durchgängig durch Waldgebiet führenden oder von Hecken gesäumten Straßen laufend, photographiert Long diese so, daß sie in einer Wegbiegung nach links oder nach rechts enden. Witterung oder Tageszeit ist an den Schwarzweißphotographien ablesbar. Am Anfang ist es morgendlich neblig, bis in der Mitte des Buches helles Sonnenlicht von Mittagssonne zeugt und am Ende die Straßen im Abendlicht erscheinen. Dadurch werden die formal immer ähnlich aufgenommenen Straßen nicht eintönig, vor allem aber fällt der gespannte Blick auf das, was sich auf der Straße befindet. Nur selten ist diese völlig glatt. Entweder finden sich dort Wasser-, Regen- oder Schmutzflecken, Pfützen, verstreut umherliegende Steinchen, Blätter, Erde oder Zweige. Dies erweckt den Eindruck von nur wenig befahrenen Landstraßen, auf denen der anfallende Dreck nicht durch Autos emporgewirbelt wird. Diese Überbleibsel von Wetter und landwirtschaftlichen Nutzfahrzeugen erinnern an Longs Skulpturen. Beide, die Skulpturen wie die Ablagerungen auf den Straßen, bestehen aus den Naturmaterialien Erde, Stein, Holz und Wasser. Doch formt Long auf seinen Labyrinthbildern keine Skulpturen. Er zeichnet die beschrifteten Wege im Bild auf, nicht auf einer Karte. Nicht die Strecke ist wichtig, sondern der einzelne Eindruck der vielen Straßen. Labyrinthisch, also undurchdringlich scheint die Abfolge der Wege. Ist ein Photo die Fortsetzung des vorhergehenden hinter der dortigen Wegbiegung? Befindet sich Long längst auf einer anderen Straße? Und doch ist der Weg durch das Labyrinth nicht beliebig zu beschreiten. Das Buch ist nicht wahllos durchzublättern,<sup>126</sup> auch wenn es keine „Abfolge“ hat, auch wenn kein herausragender Anfangs- oder Endpunkt der Wanderung existiert. Nebeneinanderliegende Photographien weisen ähnlichen „Straßenbelag“ oder eine ähnliche Wetterstimmung auf, gehören demnach zusammen. Das beherrschende Grau der Photographien und die zumeist trübe Stimmung unterstreicht Long durch die Wahl eines dunkelgrauen Umschlagkartons.

Sol LeWitt hat mit *From Monteluco to Spoleto*<sup>127</sup> im Jahr 1984 acht Jahre nach seiner Reise im Dezember 1976 ein vergleichbares Buch zu jenen Longs geschaffen. Auf vierzig Seiten – die Innen- und Außenseiten des Umschlages behandelt LeWitt gleichrangig zu den Buchseiten – sind jeweils neun Farbphotographien, drei nebeneinander und drei untereinander, platziert. Am Beginn stehen Bilder des Hauses mit Garten, von dem aus LeWitt seine Reise unternimmt. Auf der zweiten Seite folgen Aufnahmen von Schotterstraßen, die ähnlich wie bei Long am Ende abknicken. Anders aber finden sich auf LeWitts Bildern auch Häuser. Die dritte Seite zeigt Plätze der Madonnenverehrung am Wegesrand: Bildstöcke oder einfach nur

---

<sup>126</sup> Daß das Buch *Labyrinth* im Gegensatz zu *Countless Stones* nicht unbedingt in der Reihenfolge der Seiten durchzublättern sei, nimmt dagegen an: „Dans le premier cas [*Countless Stones*, M.-L. G.], il est souhaitable que le lecteur suive docilement l'ordre des pages du début à la fin, terme et but; dans le second [*Labyrinth*, M.-L. G.], il serait bon qu'il s'égaré et cherche son chemin sans le trouver.“ MOEGLIN-DELCROIX, ANNE: *Esthétique du livre d'artiste*. 1960/1980, Paris 1997, S. 230 f.

<sup>127</sup> LEWITT, SOL: *From Monteluco to Spoleto*, December 1976, Eindhoven 1984 [o. P.].

kleine Bilder an Mauern, von denen nicht klar wird, zu welchem Typ von Bauwerken sie gehören könnten. Anschließend begibt sich LeWitt in den Wald und zeigt auf vier Seiten Laubwege. Die nächsten sechs Seiten präsentieren Nahaufnahmen von kleinen Steinen auf Straßen und im Wald sowie von größeren Einzelsteinen. Diese Photoserie lässt sich in Bezug zu Longs *A Hundred Stones* (1977) setzen, einem Buch, ausschließlich aus Photos von Steinen bestehend. Auf den zwei folgenden Seiten befinden sich bei LeWitt Blicke von einem Berg in ein dunstverhangenes Tal hinunter. Die drei Seiten danach gehen wieder in die Nähe, zeigen Blumen, Gräser und Baumwurzeln. Dann schweift der Blick in die Höhe auf sieben Seiten, zunächst auf Baumstämme und arbeitet sich dann noch höher zu den Baumgipfeln vor. Die Aussicht auf Berghänge und schließlich auf das Bergdorf Spoleto aus der Ferne leiten die abschließenden Eindrücke dieses Dorfes ein: Häuser, Türme, Mauern, Bodengitter, Fenster, Zäune, Haustüren, Steintreppen, Einblicke in Hinterhöfe.

Das Nebeneinander und Untereinander von je neun Bildern pro Seite ermöglicht LeWitt wie auch dem Betrachter, einen Vergleich zwischen den Photographien zu ziehen. Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenartigen Baumwurzeln, Wegen und Steinen werden leichter erkennbar als bei Long, bei dem immer nur ein Bild pro Seite und dadurch im Buch nur zwei Bilder nebeneinander stehen. Letzteres erhöht aber auch die Spannung, die Aufmerksamkeit auf die nachfolgenden Bilder. LeWitt bietet unterschiedlichere Reiseeindrücke dar, wohingegen Longs Bücher *Countless Stones* und *Labyrinth* schlichter in ihrer Themenwahl sind; jeweils nur Wege durchziehen das Buch. Dies schafft Struktur und Klarheit, aber auch Verwirrung, ein undurchsichtiges Gewirr von Wegen, und bloß von Wegen, kann dem Betrachter das Gefühl vermitteln, keinen Ausweg zu finden, der dann aber doch am Ende des Buches steht. Ein Ausruhen ermöglicht die letzte Seite des Labyrinth-Buches, da sie weiß bleibt, genau wie die vor dem ersten Photo stehende. Anfang und Ende werden damit als gleichwertig dargestellt und austauschbar. Aber das Weiß am Ende ermöglicht ein Aufatmen, das lange Umherirren durch das Schwarzgrau der Labyrinthwege ist überstanden. Und auch *Countless Stones* endet hoffnungsvoll. Kein steiniger Weg lässt den Betrachter im Unklaren, ein Dorfeinblick mit am Boden kauern den Menschen zeigt den Ausweg aus dem Weglabyrinth. Long hat sich nicht verlaufen, sondern ist wieder unter Menschen. Hervorgehoben ist dieses letzte Bild auch durch die vorherige Vakantseite. Fast alle anderen Photographien folgten recto und verso aufeinander ohne Pause. Die trennenden Vakantseiten jeweils verso könnten auf für Long markante Abschnitte hinweisen.

Wie *Labyrinth* und *Countless Stones* gehört *Planes of Vision* (1983) zu den wenigen Werken von Richard Long, die nur in Buchform vorliegen, worauf er besonderen Wert legt.<sup>128</sup> Wie die beiden vorgenannten Bücher zeigt *Planes of Vision* ein Blickfeld (= „planes of vision“), hier jede Meile „aufgenommen“, jedoch nicht als Photographie, sondern als Wortreihung. Auf das Titelblatt folgt Longs Vorgehensweise: Über 360 Grad eines Kreises, dem Gesichtsfeld entsprechend, hat er eine gerade Linie von Eindrücken geschaffen („Plane of Vision: A straight line / of sight through 360 degrees“). Auf seiner geradlinigen Wanderung von Norden nach Süden hat Long nach jeder Meile jeweils nach Norden und Süden geblickt. Long hat 47 Gesichtsfelder auf 69 Meilen wahrgenommen („A north-south plane of vision / at every mile in a straight / north-south line. A coast to / coast southward walk following / and being on this

---

<sup>128</sup> „That [the book *Planes of Vision*, M.-L. G.] was a walk across South-West-England, recording lines of sight at every mile, each mile place being in line across the country from shore to shore. That's also an example of a book which is a work that only exists as a bookform.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 19.



straight line / at every mile. From start to end / there are 47 planes of vision / and 69 walking miles. Each plane / of vision begins looking forwards and southwards.”)

Die auf der nächsten Seite erscheinende geschlängelte schwarze Linie wird die Wanderroute (vermutlich) auf Wegen darstellen, denn an deren oberen Ende befindet sich das Wort „Atlantic“ und am unteren Ende „English Channel“. Darauf folgen 47 Blickfelder: Auf jeder recto-Seite stehen untereinander Einzelworte oder Wortgruppen, die Longs Eindrücke wiedergeben. Die Zahl der Eindrücke pro Seite variiert von fünf bis 22. Sie sind durchgängig in brauner Farbe gedruckt, um Erdverbundenheit zu demonstrieren. Auch könnte es der vorherrschende Farbeindruck der Wanderung gewesen sein. Stets sind die Wahrnehmungen auf optische beschränkt, wie es der Titel und wie es das Konzept der Wanderung beschreiben. Häufig treten die Schlüsselwörter auf: Hecken, Wolken, Baum, Schuhe, Gras, Feld und Himmel („Hedge“, „Clouds“, „Tree“, „Boots“, „Grass“, „Field“, „Sky“). Seltener, dafür spezieller sind Holzlatte („Wood slat“), Wellblech („Corrugated Iron“), Stoppeln („Stubble“), junger Baum („Sapling“), Gerste („Barley“), Adlerfarn („Bracken“). Einige Eindrücke wiederholen sich mehrfach auf einer Seite, so daß dies die Reihenfolge des schweifenden Blicks von Long umsetzt, der Bäume mehrmals streifen kann. Das stete zentrierte Untereinander der Wörter unterstreicht den geradlinigen Reiseverlauf Longs. Unverständlich bleibt, warum er nur 47 „planes of vision“ seiner 69 Meilen langen Wanderung im Buch darbietet, wenn doch sein Konzept besagt, jede Meile bewußt den Blick in die Umgebung zu richten.

An diesem Buch wird deutlich, welch großen Wert Long auf verschiedene Blickwinkel auf Objekte, auf Wege oder auf die Natur im allgemeinen legt (vgl. Kap. „Der Blick auf die Landschaft“). Die verschiedenen Sichtweisen können in photographischer Form erfolgen, wie in *Countless Stones* oder *Labyrinth*, oder in weitaus abstrakterer Form in Worten, wie in *Planes of Vision*. Long geht mit offenen Augen durch die Welt und wandert nicht nur um der körperlichen Anstrengung willen.

In den achtziger Jahren bildet Long einen eigenständigen Modus aus, der auf einer Kombination seiner unterschiedlichen Gattungen und mehrerer Reisen und Ausstellungsprojekte beruht. Typisch für diese späteren Künstlerbücher ist der unkonventionelle Umgang mit der Titelgestaltung. Oft läßt er das Titelblatt fort und beginnt sofort mit Darstellungen seiner Werke. In anderen Fällen ist dem Titelblatt nicht nur ein Frontispiz beigegeben, sondern es stehen diesem noch weitere Seiten mit Abbildungen von Werken voran. Longs Bücher erscheinen teils mit Begleittexten anderer oder mit eigenen Texten und Interviews, teils ohne jegliche Erläuterungen. Es kommt auch vor, daß die Bücher keine Seitenzählung aufweisen, und nicht immer sind die Seitenzahlen auf jeder Seite gedruckt, da sie sonst den Werkeindruck stören. Nicht in jedem Fall ist auch der Titel den einzelnen Werken beigegeben. Die auf den Buchseiten nebeneinander liegenden Werke stimmt er aufeinander ab. Manche Seiten aber – sofern die Arbeit für sich wirken soll – bleiben weiß. Auf den Vorsätzen bildet Long Karten seiner Reisen mit markanten Punkten oder Schlammuster ab, oder er benutzt einfarbige Ockertöne. Meist erscheinen seine Bücher in größerer Auflage, gedruckt auf normal-weißem Papier, damit sie für jedermann erschwinglich sind.

Eine Ausnahme bilden die *de luxe*-Schlammbücher, ein Tribut an die Verleger.<sup>129</sup> In kleinen Auflagen stellt Long diese aufwendigen Einzelstücke zu einem hohen Preis her. *Mud Hand Prints* (1984) sind je ein Abdruck seiner in Schlamm getauchten rechten und linken

---

<sup>129</sup> „*Mud Hand Prints* represents the one occasion that Long has approached the attitude of publishers of the *livre de luxe*.” PHILLPOT, Long's Books (1987), S. 128.

Hand in grünem, festem Einband. Aus in Flußschlamm getauchten Papieren bestehen *River Avon Mud Works* (1984) und *Nile. Papers of River Muds* (1990) sowie die *Muddy Water Marks* (1985). Auch wenn das Material Schlamm, insbesondere das des Flusses Avon, so bedeutungstragend für Long ist, lassen sich Aussagekraft und Qualität dieser Bücher in Frage stellen. Verspielt wirken Abdrücke von Schlammhänden oder Schlammpapier. Ihnen fehlt die Qualität der Schlammarbeiten an Galeriewänden oder auf Fußböden, die Form und Herstellungsprozeß sichtbar werden lassen. Den Abdrücken hingegen liegt kaum eine inhaltliche Bedeutung zugrunde, bis darauf, daß die Künstlerhand als Signatur gelten kann.

Einige Bücher tragen die Sammlung verschiedener Reisen und Werke bereits im Titel: *Twelve Works* (1981), *Selected Works* (1982), *Sixteen Works* (1984), *Selected Walks* (1999). Exemplarisch für die Bücher, die mehrere Arbeiten zusammenstellen, soll *Mirage* behandelt werden.

Mirage – der Titel weckt Erwartungen. Erwartungen auf eine Spannung zwischen Realem und (vermeintlich) Sichtbarem. Der Schutzumschlag bietet den Einstieg in die Thematik und den Ort der Sinnestäuschung: die Wüste, in der gerade und schlängelnde Wege in der Endlosigkeit sich verlaufen. Das melancholische Buch handelt von (Wüsten-)Wegen, von Trockenheit, von Wandel, immer wieder von Steinen und von der Sehnsucht nach Wasser.

Zu Beginn finden sich auf vierundsechzig Seiten in einer Art Werkschau mehrerer Jahre Schwarzweißphotos von Skulpturen Longs in der Landschaft, von Arbeiten in Ausstellungen und, eingestreut, Textarbeiten. Gedruckt wurde das von Phaidon 1998 verlegte 128seitige Künstlerbuch als Querformat (23,8 x 16,9 cm) auf etwas stärkerem Kunstdruckpapier, das eine hohe Reproduktionsqualität der Photos ermöglicht. Es ist fadengeheftet und mit einem festen Einband versehen, den ein Schutzumschlag aus Papier umschließt. Im Anschluß an die Abbildungen stehen ein Verzeichnis der Einzelausstellungen, ausgewählter Gruppenausstellungen sowie von Preisen, Filmen und Publikationen Longs.

Dem Titelblatt und dem Frontispiz, das Long bei der Fertigung eines Schlammgebildes kniend auf dem Boden zeigt, sind vorangestellt zwei Aufnahmen von Kreisen in Wüstengegenden, die am Horizont jeweils in Bergen enden. Wie auch das Titelblatt leiten sie in die Thematik des Buches ein: Wüste und Einsamkeit, verbildlicht durch den Hund auf der Photographie LEAVING THE STONES SVALBARD NORWAY 1995, Hitze und Kälte, ewiges Einerlei, denn die Vorwärtsbewegung ist immer wieder gleich, führt nur im Kreis. Dieser Gedanke wird durch das auf den Titel folgende Lebensrad aufgenommen, das als das Motto dieses Künstlerbuches steht: CIRCLE OF LIFE SPAZIO ZERO PALERMO 1997 (Abb. 1), ein Ring aus handgroßen Steinen, von dessen Zentrum 24 Linien zum Ring führen, so daß der Eindruck eines Rades mit Speichen hervorgerufen wird. Diese Installation ist der des SICILIAN MUD HAND CIRCLE 1997 benachbart. Aufgrund der Struktur dieser Bodenarbeit aus Schlamm ist zu erkennen, daß es sich hierbei um dieselbe Figur wie auf dem Frontispiz handelt, auf dem Long noch in der Bearbeitung steckt. Vom Mittelpunkt des Lebensrades gehen viele Wege aus, die aber alle im Kreis münden. Das Leben ist also ein Kreislauf, dessen Wege wieder ins Zentrum leiten: im Punkt des Todes, der auch in der weiteren Folge von Bedeutung sein wird. Das Rad ist Symbol des stetigen Wandels aufgrund seiner Bewegung; seine Speichen können aber auch als Widerstände betrachtet werden. Es ist Sinnbild der Vergänglichkeit und wurde zum Glückssymbol, das als solches zu den Attributen Fortunae gehört. Die Vollkommenheit des Kreises muß das Rad erst noch erreichen, denn die Bewegung des Rades bedeutet erst den Weg dorthin; deshalb symbolisiert es in der Befreiung von örtli-

cher Festlegung Zyklus, Wiederbeginn und Erneuerung. Von diesen Zyklen und Wegen wird die Rede sein, rollt doch das Rad im Buch durch verschiedene Orte.

Nachfolgend werden in Wort und Bild die Themen des Buches gezeigt: Laufen durch die Spur WALKING A LINE IN PERU 1972 (Abb. 41), die Textarbeit FROM LINE TO LINE ARGENTINIA 1997, benennt das Abdrücken von Stiefelabsätzen in unterschiedlichen Untergründen bei einer Reise durch Patagonien: Staub, Schlamm, Schnee, Eis. Das sind eben jene Materialien, die auch das Buch durchziehen. Steinlinie (A LINE IN THE HIMALAYAS 1975) und Steinkreis (THROWING STONES INTO A CIRCLE MOROCCO 1979) zeigen die Grundformen Longs künstlerischer Betätigung und die Orte (entlegene Plätze) Longs. Damit stellt er zugleich seine Arbeitsweise vor: das Werfen von Steinen oder das Markieren von Spuren mit seinen Schuhen.

Die einführende Gesamtschau des Schaffensbeginns von Long in den sechziger Jahren gibt Auskunft über seine Materialien (Stein, Schnee, Schlamm, Torf, Holz), seine Formen (Kreis, Linie, Labyrinth), seine Arbeitsorte (abgelegene Wüsten oder Ausstellungsräume). Mit dem CIRCLE OF MEMORY STICKS KONRAD FISCHER DÜSSELDORF 1996 bestimmt er ein Hauptthema des Buches, die Erinnerung an Wanderungen, Orte, Menschen, speziell die Erinnerung und das Gedenken an seinen kurz zuvor verstorbenen Galeristen Konrad Fischer.

Nach einem Gesamtüberblick über frühe Arbeiten des Künstlers werden Werke der letzten Jahre präsentiert: Reisen und Ausstellungen der achtziger und neunziger Jahre, in die Textarbeiten eingestreut sind, die als Zwischenüberschriften dienen und die in neue Reisen oder Themen einleiten. Die Gemeinsamkeit dieser Werke besteht im Kontrast zwischen heiß und kalt, naß und trocken, innen und außen, hart und weich (bei den Materialien).

Das erste Kapitel beginnt mit den Textarbeiten WATERLINES 1989 und DUSTLINES NEW MEXICO 1995 (Abb. 37), die die zu behandelnden Gegensätze des Buches bestimmen: Wasser und Staub, Nässe und Trockenheit. Es schließen sich drei Arbeiten mit dem Material Stein in der Sahara (CROSSING MARKS THE SAHARA 1988; SAHARA CIRCLE 1988; HOGGAR CIRCLE THE SAHARA 1988) sowie eine in Bolivien (A LINE AND TRACKS IN BOLIVIA 1981, Abb. 4) an. Bei allen handelt es sich um Negativformen, die den Mangel an Wasser in diesen Wüstengebieten symbolisieren.

Den nächsten Abschnitt leitet WIND STONES 1985 (Abb. 42) ein. Long beschreibt in dieser Textarbeit die Ausrichtung von 207 Steinen nach dem Wind auf einer Reise durch Lappland und gibt dadurch das nachfolgende Thema an: Wind und Steine und die damit verbundene Bewegung. Der Wirbelwind beginnt auf Wanderungen in fernen Gebieten (WHIRLWIND SPIRAL THE SAHARA 1988), weht in die Übergangszone des außerhalb eines Gebäudes, jedoch mit diesem korrespondierenden Werkes (ORCADIAN CIRCLE JESUS COLLEGE CAMBRIDGE 1992), um in Pariser und Römischen Galerien eingefangen zu werden. Die dort hingewehten Naturstoffe sind jedoch nicht nur Steine, sondern auch Borke und Schlamm. Das Ungestüme und Böige des Windes kommt ebenfalls im Wechsel von Linie und Kreis beziehungsweise Ring zum Vorschein. Die beiden recht ähnlichen und nebeneinander platzierten Schlammringe an der Wand des Römischen Palazzo delle Esposizioni, MUDDY WATER CIRCLES ROMA 1994, bieten den Bogen zum Thema des Wassers im nächsten Teil.

Der MUD WALK ENGLAND 1987, eine Textarbeit, führt Long den Weg entlang mehrerer Flüsse seiner Heimat hin zur Wasserscheide von Avon und Themse (WATERSHED ENGLAND 1992). Den Gebietswechsel der letzteren Textarbeit unterstreicht Long sprachlich durch den Wechsel von Tag und Nacht, von Hell und Dunkel („A day night day night walk“).

Die folgenden drei Photos muten an wie eine trockene Verbindungslinie zu den nächsten feuchten Arbeiten. Long zeigt drei verschiedene Möglichkeiten, eine Linie zu bilden: das Wegschieben von Steinen in einer Steinwüste (CLEARING A PATH THE SAHARA 1988), das Aufwirbeln und Wegschieben von Laub in einem Wald (WALKING A LINE THROUGH LEAVES KOREA 1993), das Aufrichten von Steinen wiederum in einer Steinwüste (SAHARA STANDING STONE LINE 1988).

Es schließen sich vier schnelle Wechsel an: Wechsel zwischen naß und trocken in den Textarbeiten DRY WALK AVON ENGLAND 1989 und RAIN DRUMMING ON THE TENT IRELAND EARLY SPRING 1997 sowie in der Außenskulptur STONES IN THE MIST ON OUGHTY CRAGGY IRELAND 1997, der Wechsel zwischen den Jahren 1992 und 1993 in der Textarbeit OLD YEAR NEW YEAR WALK und zwischen zwei Sonnenphasen MIDSUMMER DAY'S WALK ENGLAND 1994. In den Textarbeiten DRY WALK und RAIN DRUMMING ON THE TENT taucht Wasser zwar in der Realität auf, doch sind es eben nur Worte; das Wasser wird nicht sichtbar. Und auch der Nebel in STONES IN THE MIST ON OUGHTY CRAGGY IRELAND 1997 ist nur kondensierter Wasserdampf, der noch dazu die Sicht auf die aufgerichteten Steine verhüllt.

Dieser rasante Wechsel zwischen den Aggregatzuständen und den das Jahr bestimmenden Zeitkoordinaten setzt sich nachfolgend fort. Es alternieren Innen- und Außenraum, die Kontinente, Schlamm, Feuer und Stein, heiß und kalt, Linie und Kreis. Die diesen Teil abschließende Arbeit EVOLUTION CIRCLE (ein Steinring auf einer Reise durch Kalifornien 1995 gestaltet, Abb. 43 u. 44) gibt Aufschluß über dieses anscheinende Wirrwarr: Bewegung, Veränderung und Entwicklung, die Richard Long sowohl in Ort als auch in Form und Material vollzieht.

Umwandlung verbalisiert der Künstler in den Wort-Bildern HOURS MILES ENGLAND 1996 und ALTERNATIVES AND EQUIVALENTS ENGLAND 1996. Die 82 in 24 Stunden gelaufenen Meilen wandeln sich zu 82 Stunden, in denen er 24 Meilen läuft, demnach einen extremen Tempowechsel vollzieht. Aber auch die Form des Wanderns ändert sich in der zweiten Textarbeit: Long läuft entweder schlängelnd („meandering“) oder gerade („straight“) beziehungsweise langsam („slow“) oder schnell („fast“). Bildlich setzen sich diese Metamorphosen in den Gegensätzen zwischen Linie und Kreis, hart und weich (Stein und Schlamm), Hand und Fußboden, Wand und Boden, Ost und West fort.

Der Traum besteht darin, die Widersprüche nebeneinander gelten zu lassen bei den Innenskulpturen CIRCLE OF DREAM STONES AND SETAGAYA MUD CIRCLE TOKYO 1996, Ost und West miteinander zu verbinden (EAST WEST CIRCLE SETAGAYA ART MUSEUM TOKYO 1996).

Diesen Wunsch greift Long im nächsten Abschnitt auf. Im Anschluß an die Textarbeit WALKING TO A LUNAR ECLIPSE A LEAP YEAR WALK ENGLAND 1996 folgen drei Arbeiten auf drei Kontinenten (Asien, Amerika und Europa, damit wird die voranstehende Textarbeit eingeschlossen), mit drei Formen des Einheitssymbols Kreis (ausgefüllter Kreis, Bogen, Ring) und aus drei Materialien (Stein, Schlamm, Holz). Die Formen von Kreis, Bogen und Ring können als die Umsetzung der einzelnen Phasen der in der Textarbeit angesprochenen Mondfinsternis gesehen werden. Sowohl im Museum of Modern Art in Kyoto (RING OF WATER STONES AND KYOTO MUD CIRCLES als auch im Contemporary Arts Museum in Houston (RING OF FLINT AND PUGET DRITWOOD CIRCLE vor der Wand mit FROM ONE TO ANOTHER, Abb. 20) kombiniert Long im Jahr 1996 Steinkreise mit Schlammarbeiten an der Wand, die in mehreren Ansichten eines Raumes fotografiert sind, so daß die Ausstellungskonzeption deutlich wird und dadurch die Abstimmung der Wand-

und Bodenarbeiten aufeinander. Dabei kontrastieren die flüssigen und bewegten Schlamm-spritzer mit der Härte und Ruhe der Steine. Zudem handelt es sich bei den Kreisen stets um „volle“ Formen des Kreises, während die Kreise an den Wänden des Houstoner Museums zum Teil nur als Segmente erscheinen. Mit der Betitelung FROM ONE TO ANOTHER für diese Bögen drückt Long die Bewegung des Mondes, besser gesagt die sichtbaren Phasen der Mondverdunklung aus. Die Wahl des Mediums Schlamm kommt dem entgegen, da Schlamm nicht so statisch ist wie Stein.

Für den EAST WEST CIRCLE in Kyoto benutzt er dieselben Steine wie für den gleichnamigen im selben Jahr im Setayaga Art Museum Tokio gelegten Kreis. Vielleicht möchte Long die geographische Zwischenstellung Japans zwischen der Ost- und der Westmacht, zwischen Rußland und den USA veranschaulichen, die im Kreis in ein harmonisches Gefüge gebracht werden sollen. Desgleichen könnten mit Ost-West auch direkt Japan und die USA gemeint sein.

Wie das vorige Kapitel beginnt das folgende mit einer Textarbeit von europäischen Inseln, dort England, hier Irland und zeigt im Anschluß daran Bilder von Ausstellungen in den USA, diesmal in Texas, New York und Santa Fe und als Gegenpol an dieser Stelle nicht Japan, sondern deutschsprachige Länder: die Schweiz und Deutschland (Berlin). Auch hier koppelt Long Stein und Schlamm, stellt aber darüber hinaus Linie und Kreis(-segmente) gegenüber. Den Eingangstext ALL IRELAND STONES WINTER 1995 konfrontiert er mit der Innenskulptur CORNWALL SUMMER CIRCLE (1995) MODERN ART MUSEUM OF FORT WORTH TEXAS 1996, behandelt demnach wieder einen Wechsel, den Wechsel zwischen den Jahreszeiten. Bei der GLARUS LINE 1996 tritt erstmals in diesem Buch die Schichtung von Steinplatten auf. Diese Linie zwingt sich zwischen zweimal zwei schmalen Pfeilern hindurch, so daß die Bedrängtheit der dichten Lagerung verstärkt wird.

Einen größeren Schriftgrad und einen fetten Schriftschnitt setzt Long für den Schriftzug MONGOLIA 1996 als Mittel ein, um die Zusammengehörigkeit der fünf nachfolgenden Kreisinge in der Wüste Gobi zu erklären, in deren Abbildungen stets nur die Namen des Kreises ohne Orts- und Jahresangabe eingeblendet sind. Auf diesen Bildern erscheinen ausnahmsweise Menschen und Tiere, entweder bildlich oder unterschwellig. Im NOMAD CIRCLE kauert ein Mann; die MARMOT HOLE STONES geben die Herkunft der Steine von Marmeltierhöhlen an und bei den HERD DROPPINGS handelt es sich um Fladen von Herden, die durch die Wüste ziehen. Dadurch gestaltet Long nicht nur das betretene Gebiet, überdies macht er – in der Art einer Reisebeschreibung – bekannt mit den dortigen Lebensumständen.

Die nächsten Arbeiten wirken wie ein Zwischenspiel. CIRCLE FOR KONRAD, dem RIVER AVON DRIFTWOOD CIRCLE benachbart, läßt nochmals – wie bereits im CIRCLE OF MEMORY STICKS – an den Galeristen Konrad Fischer gedenken, bevor das letzte Kapitel beginnt. Vorher jedoch spricht Long in der Textarbeit THE SAME THING AT A DIFFERENT TIME AT A DIFFERENT PLACE WINTER 1997 von Verwandlungen, von Dingen zu unterschiedlichen Zeiten an unterschiedlichen Plätzen seiner Wanderungen: einem Stein, mitgebracht aus der Vergangenheit, abgelegt in der Gegenwart und mitgenommen für die Zukunft. Ohne es zu explizieren, philosophiert er mit den kurzen Andeutungen über das Erinnern, das durch Gegenstände hervorgerufen wird, die jemand mit sich trägt, ihre Bedeutungswahrung und ihren Bedeutungswandel an verschiedenen Orten.

Die Angabe der Jahreszeit Winter weist bereits auf das Schlußkapitel hin. Auch wenn die Wanderung durch Japan – wie bei der Gobi-Wanderung schließt die erste Arbeit Orts- und Jahresangabe für den folgenden Zyklus ein – im Sommer stattfindet, lassen Reste von Schnee

noch oder schon winterliche Kälte erahnen, die den Betrachter bei dem „Six Day Winter Walk“ durch Argentinien ereilt. Sie kann durch die täglichen Lagerfeuer (TO BUILD A FIRE ARGENTINIA 1997) nicht gemildert werden, verweht doch die Asche („Ashes blowing in the wind“), und somit auch die Wärme des Feuers im Wind. Letztlich erstarren alle Kunstwerke in einem kolossalen Eisberg, dem Endbild dieses Buches.

Wasser wird, wie gezeigt, im Buch bloß vorgetäuscht. Die Texte bieten nur Rinnsale, die Photos nur Schnee und Nebel oder Schlamm-Wasserfälle in der Innenarbeit MUDDY WATER FALLS ANTHONY D’OFFAY GALLERY LONDON 1984. Das Thema naß-trocken wird thematisiert, doch wird ein Hauch von Feuchtigkeit nur im Zerfließenden grobkörniger Aufnahmen spürbar. Als abschließende Krönung, als doppelte Vortäuschung kann die letzte Umschlagseite gelten: Sie scheint nach langem Dürsten die Erfüllung zu bieten. Doch alle Wünsche und Träume vom Wasser sind zerstoßen im tosenden und blind machenden Rauschen eines Wasserfalls. Nach der langen Trockenphase bringt das Zuviel an Wasser für den Leser nur mehr das Ertrinken in den Wasserfluten. Andererseits ruft dieses Photo für denjenigen, der beim Zurhandnehmen des Buches sofort nach hinten schaut, falsche Hoffnungen hervor. Er weiß sich ziemlich sicher darin, auf Wasser zu stoßen. Doch ist diese Sicherheit nur Illusion, die im letzten Bild des Eisberges erstarrt, um sich auf dem Umschlag in viele kleine Wassertropfen aufzuteilen, die nicht zu halten sind.

Somit gibt der Schutzumschlag bereits alle Komponenten des Buches, sowohl formal als auch inhaltlich, vor: Positiv- und Negativformen, gerade und geschlängelte Wege, die Linie, die zum Kreis wird, die verschiedenen (Material-)Zustände von Sand, Schlamm, Stein, Wasser und Schnee, also alles Spannungen, die einen Wechsel und eine Spannung zwischen Ordnung und Unordnung darstellen. Thematisch geht es um die Trockenheit in der Wüste mit der ständigen Sehnsucht nach Naß und die Auflösung des Rätsels in zerstoßenen Wassertropfen. Zwischen Umschlag und Buchblock findet sich die Verschmelzung von beidem: im Vorsatz mischen sich Sand und Wasser zu Schlamm. Er (ver-)läuft und dient daher als Chiffre für Bewegung und Prozeßhaftigkeit, die dieses Buch ausmachen. Zudem handelt es sich bei den Vorsätzen um die einzigen Seiten des Buches, die farbig gestaltet wurden. Doch wählt Long einen solch dunklen Ockerton, daß diese Farbverwendung leicht übersehen werden kann. Einmal dessen gewahr geworden, offenbart sich eine weitere, andersgeartete Eigentümlichkeit. Die beiden Hälften des Vorsatzes weisen ebenfalls die Spiegelung von Positiv und Negativ auf, zum einen Ocker auf Schwarz, zum anderen Schwarz auf Ocker.

In *Mirage* verbindet Long die einzelnen Reisen und Ausstellungen durch sich wiederholende Themen und Motive. Immer wieder geht es um den Weg, den Lebensweg und um den Weg durch die Wüste. Auffallend sind darüber hinaus die historischen Bezugnahmen, die alle Arten geschichtlicher Entwicklung umfassen: die Erdgeschichte manifestiert der Künstler im EVOLUTION CIRCLE (Abb. 43 u. 44); die Menschheitsgeschichte in NEANDERTHAL LINE (Abb. 24) und ATLANTIC LAVA LINE SYNINGARSULAR REYKJAVIK ICELAND 1995, eine Schlangelinie aus Lavasteinen auf dem Boden einer Galerie; die Geschichte einer Stadt (Rom) im ROMULUS UND REMUS CIRCLE. Des weiteren wählt Long „geschichtsträchtige“ Plätze für seine Installationen, wie beim ORCADIAN CIRCLE das Jesus College in Cambridge, ein ehemaliges Klostergebäude. Nie scheint etwas Persönliches von Long durchzusickern, bis auf seine Wahrnehmungen, die das für ihn Bedeutsame zeigen.

Doch spricht er von einem selbstportaithaften Charakter seiner Werke, die sein Engagement zeigten.<sup>130</sup>

Versteckt scheint somit persönliche Geschichte durch. Zwei Arbeiten sind Konrad Fischer gewidmet, dem Galeristen und Freund Richard Longs. Eine Installation trägt diese Dedikation im Titel (CIRCLE FOR KONRAD, 1997); die andere – CIRCLE OF MEMORY STICKS, 1996 in Fischers Galerieräumen gestaltet – benennt und umschreibt das Anliegen Longs, die Erinnerung an den kurz zuvor verstorbenen Gefährten. Der ansonsten kahle Raum mit weiß gekalkten Wänden bietet die Möglichkeit des Gedenkens und Insichgehens, ist mehr aber noch Ausdruck für die Leere, die der Tod hinterlassen hat. Der Lebenskreis des Freundes hat sich geschlossen. Die gespitzten, unterschiedlich langen, aber in gleichmäßigen Abständen gelegten Hölzer stehen (oder liegen) für die diversen Ereignisse des Lebens, ihre unterschiedliche Dauer und unterschiedliche Bedeutung. Auch beim CIRCLE FOR KONRAD aus Schiefersteinen sind die Wände weiß belassen ohne weitere Arbeiten. Nur auf dem Boden befinden sich zwei zusätzliche Kreise, der eine aus Schwemmholz, der andere aus Schlamm. So wirkt die schwarze Linie, die Wand und Decke trennt, in ihrer vollen Schwere, wie ein Trauerrand. Das verloschene Licht des Lebens symbolisiert Long durch die Grobkörnigkeit des Photos, das dem (Gedenk-)Stein seine Gewichtigkeit und Härte nimmt. Nicht zufällig erfolgt die Plazierung dieser beiden Erinnerungsarbeiten einmal im vorderen, einmal im hinteren Bereich des Buches, um auch dadurch wieder den Kreis des Lebens und den der Erinnerung zu schließen.

Überhaupt wohnt dem gesamten Werk eine Stimmung von Abschiednehmen inne. In LEAVING THE STONES SVALBARD NORWAY 1995 verläßt Long die Zone der Steine, die Zone der Wüste. Anschließend verlagert er seinen Aktionsraum ins Innere. Auf mehr als zwanzig Seiten zeigt er ausschließlich Werke in Galerien und Museen mit dazwischen liegenden Textarbeiten. Erst hiernach begibt er sich wieder nach draußen, nach Japan und Argentinien, die beiden Reisen, mit denen das Buch endet und in denen das Material Stein nicht mehr von Belang ist. Außerdem handelt es sich nicht mehr um Wüstengebiete, sondern um bewaldete Landstriche, noch dazu um kalte. Auf allen diesbezüglichen Photographien gibt es Schneeflecken, die im Abschlußbild in Eis verdichtet und verfestigt sind.

Ein weiteres Aufgreifen von Geschichte ist das kosmische Geschehen, die Beschäftigung mit Mondphasen, Gezeiten und mit dem Wechsel der Jahre. Die durch Planeten und Sterne hervorgerufenen Wirkungen auf Naturereignisse der Erde beschäftigen Long in hohem Maße. In *Mirage* wählt er markante Punkte dieser Zeitabfolgen, diejenigen Punkte, die Wechsel ankündigen. Den Wechsel von Tag und Nacht in WATERSHED beschreibt Long mit „A day night day night walk“, den Wechsel der Jahre ebenfalls mit einem Text, mit OLD YEAR NEW YEAR WALK und den Wechsel von länger zu kürzer werdenden Tagen mit der Tag- und Nachtgleiche, der Sommersonnenwende in MIDSUMMER DAY’S WALK. Von den Zeiten des Jahres, den Jahreszeiten, hat Long in seiner Betitelung die extremsten auserkoren: die heißeste, den Sommer (CORNWALL SUMMER CIRCLE 1996; EARLY SUMMER CIRCLE JAPAN 1997), und die kälteste, den Winter (THE SAME THING AT A DIFFERENT TIME AT A DIFFERENT PLACE WINTER 1997), was sich auch in der Wahl der Orte widerspiegelt: Wüsten und Kälteregeonen. Für die Sommerkreise – ersterer im Innen-, letzterer im Außenraum – läßt sich folgern, daß er diese Installationen im Sommer geschaffen hat. Die Angabe „winter“ in THE SAME THING AT A DIFFERENT TIME AT A DIFFERENT PLACE bezeichnet wohl ebenfalls den Zeitpunkt der Reise, überdies aber

---

<sup>130</sup> LOBACHEFF, Interview Long (1998), [S. 10].

ebenso das Gefrieren von Stoffen und damit das Einfrieren von Zeit, das Innehalten und die Bewußtwerdung vom Gleichbleiben des unverwüstlichen Gegenstandes Stein zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten („The same thing at a different time at a different place“).

Das wichtigste astronomische Ereignis dieses Buches aber ist die totale Mondfinsternis von 1996, die Long in mehreren hintereinandergeschalteten Arbeiten mit seinen Mitteln veranschaulicht. In WALKING TO A LUNAR ECLIPSE faßt er zwei Begebenheiten dieses Jahres zusammen: die Mondfinsternis und das Schaltjahr. 366 Meilen, der Anzahl der Tage im Schaltjahr entsprechend, wandert er von der mittäglichen Flut zur mitternächtlichen Finsternis und lenkt somit den Blick auf den Einfluß des Mondes auf die Bewegung des Wassers. In den nachfolgend abgebildeten Kreissegmenten aus Schlamm an den Wänden des Houstoner Contemporary Arts Museum führt Long die einzelnen Phasen der Verdunkelung des Mondes vor, denn er betitelt diese Arbeit FROM ONE TO ANOTHER (Abb. 20).

Zu betrachten wäre weiterhin die Symbolik der Zahlen. Gleich eingangs tritt mit den Speichen des Lebensrades die Zahl 24 in Erscheinung, die in den 24 Stunden eines Tages in HOURS MILES („A walk of 24 hours“) eine Rolle spielt ebenso wie in OLD YEAR NEW YEAR WALK, einer Wanderung, die die letzten zwölf Stunden des Jahres 1992 und die ersten zwölf Stunden des folgenden Jahres zu einem vollen Tag verbindet. Hier verknüpft Long demzufolge den vierundzwanzigstündigen Tagesrhythmus mit dem zwölfmonatigen Jahresrhythmus. Zwölf Tage dauern seine Märsche durch Californien (A WALK OF 12 DAYS IN THE HIGH SIERRA CALIFORNIA 1995) und durch Irland (ALL IRELAND STONES WINTER 1995 „A 12 day road walk“). Davon die Hälfte, sechs, kommt in sechstägigen Reisen WHERE THE WALK MEETS THE PLACE THE SAHARA 1988; CLEARING A PATH THE SAHARA 1988 (jeweils mit dem Untertitel „A six day walk in the Hoggar“); THROWING STONES INTO A CIRCLE MOROCCO 1979 („A six day walk in the Atlas Mountains“) sowie in einer aus sechs konzentrischen Ringen bestehenden Installation vor (SIX STONES CIRCLES LONDON 1981).

Formal aber auch thematisch befaßt sich Long mit dem Labyrinth. Schlängelnde Wege aus allen Materialien (erste Umschlagseite in Sand und Stein; weiße China-Clay-Linien in Form der Flußläufe Frankreichs auf dem Galerieboden in THE RIVERS OF FRANCE ARC, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS 1993; ein von Steinen freigeräumter Weg in der Wüste in CLEARING A PATH THE SAHARA 1988; hochgewirbeltes Laub in WALKING A LINE THROUGH LEAVES KOREA 1993; weiße Linien aus Porzellanerde auf dem Boden bei WHITE RIVER LINE SAO PAULO BIENAL BRAZIL 1994; eine Schlangenlinie aus Lavagestein in ATLANTIC LAVA LINE SYNINGARSULAR REYKJAVIK ICELAND 1995; sowie zahlreiche konzentrische Ringe, die an Kreislabyrinth erinnern. Die undurchschaubare Abfolge der Arbeiten, der ständige Wechsel von Innen- und Außenarbeiten, von Spiralförmigen (WHIRLWIND SPIRAL THE SAHARA 1988) und Mäanderformen (untitled JEAN BERNIER ATHENS 1989, eine Schlammarbeit an der Galeriewand) betonen den labyrinthischen Charakter des Buches: die Ausweglosigkeit der vielen, ungekennzeichneten, ja nicht wirklich vorhandenen Wege durch die Wüste, die Suche nach Wasser, und im übertragenen Sinne die Wanderung durch das Leben.

Alles in diesem Buch klingt zusammen, die unterschiedlichen Töne werden in den genannten Gruppen zusammengeführt. Doch besteht neben diesem allegorischen Zusammenklang auch ein direkter Bezug zum Klang. Das Rauschen des Windes, das Aneinanderschlagen der Steine, die Wahl musikalischer Begriffe in den Titeln oder die Schilderung von auditiven Wahrnehmungen mittels Sprache. Gerade der Klang von Steinen und Wind fasziniert



Long. Er sehe Wind als skulpturales Material, mit dem sich, genau wie mit Steinen, Musik erzeugen lasse.<sup>131</sup> Das Aneinanderschlagen der Steine beim Bahnen von Wegen in der Wüste oder das Rascheln des Laubes werden, wenn Long durch Wälder streift, zu rauschenden Tönen in einsamer Stille. In anderen Werken indes klingt Musik im Titel an, beispielsweise in PUGET SOUND MUD CIRCLES HENRY ART GALLERY UNIVERSITY OF WASHINGTON SEATTLE 1997 und PUGET SOUND DRIFTWOOD CIRCLE CONTEMPORARY ARTS MUSEUM HOUSTON 1996. Bei ersterem handelt es sich um einen auf dem Boden ausgelegten Kreis aus Treibholz, bei letzterem um eine Wandarbeit aus abwechselnd schwarzen Farb- und helleren Schlammringen.

Seine längste textliche Äußerung des vorliegenden Buches liefert die meisten lautlichen Wahrnehmungen: A WALK IN A GREEN FOREST AOMORI JAPAN 1987. Long vernimmt Wasser in verschiedenen Variationen: hämmernden Regen („Rain hammering“), das Fließen von Fluß und Wasserfall („Sounds of a river and a waterfall“) sowie Platzregen („Downpour“). Er hört Tierlaute wie das Quaken von Fröschen („Croaking frogs“) oder benennt Vögel, die durch ihre markanten Laute auszumachen sind, wie Kuckuck und Specht („Cookees and woodpeckers“). Aus akustischen Wahrnehmungen besteht ebenfalls die Textarbeit RAIN DRUMMING ON THE TENT IRELAND EARLY SPRING 1997. Auch hier hört Long Regen (siehe Titel), rauschende Flüsse („Rushing river“), gurgelnde Ströme („A gurgling stream“) sowie eine Lerche („The lark in the morning“) und Kirchenglocken („Abbey bells“).

Da das Umschlagbild ein Werk aus der Sahara zeigt, kann auf eine besondere Bewandnis der anderen Sahara-Arbeiten geschlossen werden. Die sechstägige Reise symbolisiert sich in sechs Photographien im Buch. Der während dieser Reise gedrehte Film<sup>132</sup> belegt die bislang aufgestellten Vermutungen. Häufig wird Musik eingespielt, und das Scharren seiner Schuhe im harten Wüstensand zum Ziehen der Kreise und Spiralen holt unvergeßlich die karge Atmosphäre ein.

Die ausschließliche Verwendung von Schwarzweiß, sowohl in den Photographien als auch für die Textarbeiten, verstärkt die von Long angestrebte Wirkung von Extremen. Außerdem unterstützt dieser Charakter die traurige, die trauernde Stimmung. Es ist damit ein Buch der Stille und der Besinnung. Kein Farbtupfer hellt es auf. In anderen Büchern erreicht Long durch den Einsatz von Farbe für die Textarbeiten und von Farbphotographien sowie durch andere Blickwinkel völlig andere Wirkungen.

In *Mirage* als Beispiel für die Verknüpfung unterschiedlicher Werkgattungen in einem Buch erzählt Long eine Geschichte.<sup>133</sup> Er stellt das Buch unter verschiedene Aspekte, die ungenannt bleiben, die jedoch das Buch strukturieren. Das Buch *Walking in Circles* von 1991 gibt eine Kapitelgliederung vor, so daß das Anliegen Longs nicht entwirrt werden muß. Darin eingestreut sind Teile eines Interviews mit Long, die das jeweilige Thema des Abschnittes behandeln. Nach der Wanderung über schlängelnde Pfade und dem Thema Entfernung („Meandering Miles“) folgen Arbeiten, die seine Arbeitstechnik für Steine beschreiben („Connemara

---

<sup>131</sup> SEYMOUR, Fragments III (1991), S. 66.

<sup>132</sup> HAAS (Regie), Richard Long in der Sahara (1992).

<sup>133</sup> Es irrt, wenn er kumulierenden Künstlerbüchern einen narrativen Kontext abspricht: „Richard Long makes several types of books, some of which are albums that mingle photographs of works in the open air with photographs of his installations in museums; these books are printed documentation with virtually no text or narrative qualities.“ PHILLPOT, CLIVE: Books by Artists and Books as Art, in: Lauf, Cornelia / Phillpot, Clive: Artist/Author. Contemporary Artists' Books, New York 1998, S. 30-64, zit. S. 46.

Dreaming“). „Wind Stones“ zeigt die Windpfeilarbeiten und Wind thematisierende Textarbeiten. Long wünscht die direkte Berührung mit der Natur, mit dem Erdboden. Daher sind die Arbeiten des folgenden Abschnitts vor allem dem Material Holz sowie der Erde gewidmet („Following a Desire“). Der nächste Teil beschäftigt sich in Text und Bild mit dem Thema Wasser. Long folgt auf seinen Wanderungen oft Flußläufen, da dies in vielen Fällen die einzig gangbaren Wege in ansonsten unwegsamen Gebieten sind („Half-Tide“). „Canyon“ bringt in Landschaftsphotographien die von Long durchquerte Natur nahe und in den Wort-Bildern Auskünfte über Longs Wandertätigkeiten am Rande, wie die Entfachung von Lagerfeuern und Zeltaufbau. Im letzten und umfangreichsten Kapitel verläßt Long die Natur in Richtung Museum, indem er seine dort ausführen Arbeiten präsentiert. In diesem Sinne könnte die Überschrift „Walking out of Stones“ verstanden werden: Long geht vom ursprünglichen Ort der Steine, der Natur, in den kulturellen Raum, in das Museum. Die Steine führt er jedoch im übertragenen Sinn mit sich, denn auch im Innenraum gestaltet er mit Steinen. *Walking in Circles* ist ein Reiseführer für die gesamte Welt,<sup>134</sup> auch wenn die Einzelorte nicht exakt genannt werden, ist es Longs eigener Reiseführer, sein Tagebuch. So können in *Mirage* und *Walking in Circles* nicht nur Ideen und Gedanken Longs verfolgt werden, sondern auch deren Umsetzung in verschiedenen Medien und über viele Jahre hinweg. Darin liegt die große Leistung dieser Bücher.

### Film

Das Medium Film hat Long nur ein einziges Mal benutzt: für eine am 15. April 1969 um 22.40 Uhr vom SFB ausgestrahlte Sendung der Fernseh-Galerie Schum mit dem Titel „Land Art“. Insgesamt 47 Minuten lang wurden Filmbeiträge von acht Land-Art-Künstlern (Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Walter De Maria, Michael Heizer) in Schwarzweiß gezeigt. Im Anschluß an dieses Fernsehprojekt erschien eine Dokumentation mit Filmskizzen und Texten der Künstler, Fernsehbildern sowie Reaktionen der Presse.<sup>135</sup>

Die Sendung beginnt mit dem sechsminütigen Filmbeitrag von Richard Long. Wie auch häufig in seinen anderen Arbeiten beschreibt der Titel *Walking a straight 10 mile line forward and back shooting every half mile, Dartmoor January 20 1969* die Vorgehensweise Longs: Er läuft die Strecke von zehn Meilen hin und zurück und jede halbe Meile wird eine Aufnahme der Landschaft gefilmt. Zu Beginn des Filmes werden dieser Titel auf Englisch sowie in der deutschen Übersetzung eingesprochen und eine Karte des südwestlichen Teils von England eingeblendet. Kurz bevor der 360°-Schwenk beendet ist, erscheint flüchtig die weißgekleidete Gestalt des Künstlers, der sich über das Hochmoor entfernt. Die überblendeten Einstellungen des winterlich kalten und kargen Hochmoors dauern jeweils sechs bis sieben Sekunden. Zwischen der 20. und 21. Einstellung wird der Bildtext „Back“ eingeblendet und ein quer zur Marschrichtung verlaufender Fluß gezeigt, der den Umkehrpunkt der Wanderung bestimmt.

<sup>134</sup> Diesen Gedanken hegt auch Gruetzner Robins, obgleich sie den Werken eine verbindende Geographie abspricht: „But *Walking in Circles* is a travel guide without directions to a global landscape bereft of its connecting geography.“ GRUETZNER ROBINS, ANNA: „Ain't Going Nowhere“. Richard Long: global Explorer, in: dies. / Adams, Steven (Hrsg.): *Gendering Landscape Art*, Manchester 2000, S. 162-172 u. 223-225, zit. S. 163.

<sup>135</sup> SCHUM, GERRY (Hrsg.): Katalog zur Fernsehausstellung „Land Art“. Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De Maria, Heizer, TV Germany Chanel I, April 69 [1969], 2. Aufl., Berlin 1970, [o. P.].

„Die anschließenden Zoomaufnahmen bilden in ihrer unmittelbaren Abfolge einen zwanghaft wirkenden, hypnotisierenden Bildrhythmus, der durch den Ton gesteigert wird.“<sup>136</sup>

Die Landschaft ist in diesem Film dargestellter Gegenstand, nicht jedoch Thema des Filmes, wie auch der Titel verlauten läßt; Gegenstand ist die Methode, „mit der ein Zeit- und Bewegungsablauf in ein neues visuelles Bildgeschehen umgesetzt wird“.<sup>137</sup> Plastik manifestiert sich als „wegbeschreibende Aktivität“, die Boden und Umgebung zum Bestandteil des Kunstwerks werden lassen.<sup>138</sup> Wie auch in vielen Kartenarbeiten Longs geht es hier um das Durchschreiten des Raumes. Bewegung wird suggeriert durch das Ineinanderüberfließen der Einzelbilder. Die Aufnahmetechnik des Filmes ist so, daß es sich fast um Photographien handeln könnte, nur daß die Bilder jeweils sieben Sekunden lang gefilmt werden. Dies entspricht Longs Vorgehensweise für das Photographieren der Skulpturen im Außenraum. Mehr Gemeinsamkeiten weist dieser Film jedoch mit Kartenarbeiten auf, die Strecken thematisieren, wie beispielsweise *A TEN MILE WALK ENGLAND* 1968 (Abb. 30), eine Wanderung, die Long ebenfalls auf einer geraden Strecke durch Dartmoor führte. Nur muß diese Wanderung, die er allein durchführte, nicht so strapaziös wie die Filmaufnahmen gewesen sein, für die er ständig das Laufen unterbrechen mußte. Bis zum Umkehrpunkt muß diese Wanderung in Eiseskälte mindestens sechs Stunden gedauert haben.<sup>139</sup>

Long ist höchst unzufrieden mit dem Ergebnis dieses Filmes gewesen, in den zu stark eingegriffen worden sei, wie er in einem Brief an Schum äußerte, der im Katalog reproduziert ist. Darin schreibt Long verärgert, er wolle keine Veröffentlichung, ja eine Vernichtung der Arbeitsphotographien, da diese Wanderung eine Einheit gebildet habe, die selbsterklärend sei.<sup>140</sup> Die im Film deutlich vernehmbaren Atem- und Schrittgeräusche, die im Begleitkatalog als die seinen ausgewiesen werden,<sup>141</sup> sind jedoch nachträglich eingespielt worden.<sup>142</sup> Aus diesen Erfahrungen heraus läßt sich verstehen, daß Long unter Verweis auf diesen Film, der anschließend oft als Video gezeigt worden ist, die Verwendung von Videos als Medium für sich ausschließt<sup>143</sup>. Zudem widerspricht die wiederholte Vorführung des Filmes als Video dem Gedanken einer Ausstellung, als die die Sendung angelegt worden war, denn auch eine Ausstellung im Museum ist einmalig. Denn nicht nur die Wahl des Filmes als ein neues Medium für die Darstellung von Kunstprojekten in der Landschaft, und nicht nur die Durchführung

---

<sup>136</sup> FRICKE, CHRISTIANE: „Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören.“ Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der videogalerie schum 1970-1973, Frankfurt am Main u. a. 1996 (Europäische Hochschulschriften: Reihe Kunstgeschichte; 269), zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1994, S. 100. In dieser Dissertation auch die genaueste Darstellung aller Beiträge wie auch weiterer Videoproduktionen der Fernseh-Galerie, zu Long S. 99-104.

<sup>137</sup> FRICKE, CHRISTIANE: Filme von Künstlern für das Fernsehen: Fernsehgalerie Berlin, Gerry Schum, LAND ART (SFB, 1. Programm, 15.4.69, 22h40), in: Korte, Helmut / Zahlten, Johannes (Hrsg.): Kunst und Künstler im Film, Hameln 1990, S. 135-154, zit. S. 138.

<sup>138</sup> EBD., S. 139.

<sup>139</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 44.

<sup>140</sup> „The reasons I want you to stop using working photographs in connection with my part of the film are as follows: The whole walk was a precise unit, self contained, self-explanatory, with a particular design & purpose. Any attempt to use ‚idle‘ photographs in connection with the film works in opposition to this, & demonstrates a complete misunderstanding of the real idea.“ LONG, RICHARD: [o. T.], in: Schum, Katalog zur Fernschauausstellung „Land Art“ (1970), [o. P.].

<sup>141</sup> SCHUM, Katalog zur Fernschauausstellung „Land Art“ (1970), [o. P.], Einleitungstext.

<sup>142</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 45.

<sup>143</sup> „I am not at all interested in making TV programs or videos.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 4.

einer Ausstellung in Form eines Films waren Anliegen des Filmprojektes; es sollte damit auch ein größeres Publikum erreicht werden.<sup>144</sup>

Gemeinsamkeiten bestehen zwischen Longs Filmbeitrag und *Seven views of a sculpture made for Martin and Mia Visser of Bergeijk, Holland*,<sup>145</sup> die am Rande der Dreharbeiten, ebenfalls in Zusammenarbeit mit Gerry Schum entstand. Aus sieben Schwarzweißphotographien bestehend zeigt diese in Buchform veröffentlichte Arbeit ein auf bestimmte Kamera-standpunkte hin angelegtes System von Gräben, Steinwällen und Verwerfungen. Im Buchtext wird darauf verwiesen, daß die Bilder nicht die Funktion einer Dokumentation hätten, sondern die Skulptur selbst seien.<sup>146</sup> Jedoch spielt hier die Bewegung keine Rolle. Gleich ist nur die Sequenz von Aufnahmen.

Mit perspektivischen Blickpunkten beschäftigten sich auch die anderen Künstler, die am Schum-Projekt teilnahmen. Barry Flanagan zeigte zwölf aus der Vogelperspektive gedrehte Einstellungen auf einen Plexiglaszylinder, der von der einlaufenden Flut um- und überspült wird. Die Art der Aufnahmen täuschen ein Loch im Meer, *A Hole in the Sea*, vor. Von verschiedenen Blickpunkten aus filmte Robert Smithson sein *Fossil Quarry Mirror with four Mirror Displacements*, Spiegel, aufgestellt in einem Steinbruch. Die Spiegel spiegeln das umherliegende Geröll, und lassen es chaotisch wirken. Jan Dibbets führte eine seiner *Perspective Corrections* aus. Für *12 Hours Tide object with Correction of Perspective* zog ein Traktor Furchen in den Meeresstrand. Aufgenommen von einem erhöhtem Standpunkt auf den Dünen, wirkte diese Form wie ein Quadrat, aber dies nur durch die perspektivische Verzerrung. In Wirklichkeit war es ein Trapez. Die letzten Einstellungen zeigen, wie die einströmende Flut die Linien verwäscht.

Mit Bewegung und Zeit, und damit Longs Arbeit ähnlicher, beschäftigen sich Boezem, De Maria und Oppenheim. Ersterer filmt unter simulierten Windstärken von 0 bis 12 Beaufort, eine Sandfontäne *Sand Fountain*, die sich mit zunehmendem Wind immer stärker verformt. Oppenheim fuhr mit einem Motorschlitten die auf dem zugefrorenen Fluß St. John verlaufende Zeitgrenze zwischen Kanada und den USA entlang (*Timetrack following the Timeborder between Canada and USA*). Diese unsichtbare Linie macht Oppenheim sichtbar. Bewegung und Kamerafahrt unter Laufen einer Form, genau wie Long, zeigt De Marias *Two Lines and three Circles in the Desert*. Gefilmt wird, wie De Maria zwischen seinen zwei Kreidelinien entlanglaufend sich immer weiter von der Kamera entfernt, während sich diese dreimal um ihre eigene Achse dreht. So werden zwei sichtbare, aber statische Linien und drei unsichtbare, aber durch eine Bewegung entstandene Kreise dargestellt.

Im Jahr 1988 ist ein weiterer Film mit Richard Long entstanden, nicht in seiner Regie, sondern in jener von Philip Haas.<sup>147</sup> Für den Film *Stones and Flies, Richard Long in the Sahara* (vier Jahre später in der deutschen Version *Richard Long in der Sahara*) begleitete Haas den Künstler auf seiner Wanderung durch die in der Sahara gelegene Steinwüste Hoggar. Im Gespräch äußerte Long, daß es sich um die Wiederholung der zuvor von ihm allein durchgeführ-

---

<sup>144</sup> Diesem Aspekt widmet sich, versehen mit einer Auflistung des Presseechos zur Filmausstrahlung: WEVERS, URSULA: Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum, in: Merkert, Jörn / Prinz, Ursula (Hrsg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst.-Kat., Berlinische Galerie, Berlin 1988, S. 532-541, zit. S. 533 f.

<sup>145</sup> Diesen Vergleich zieht ebenfalls: FRICKE, Filme von Künstlern (1990), S. 139 f.

<sup>146</sup> LONG, Sculpture. Made for Martin and Mia Visser (1969), [o. P.].

<sup>147</sup> HAAS (Regie), Richard Long in der Sahara (1992).

ten Reise handele.<sup>148</sup> Es wechseln sich Abschnitte des Laufens ab mit Szenen, in denen Long bei der Schaffung seiner Werke zu sehen ist. Eingestreut sind Interviews oder Monologe, die Long während Pausen gehalten hat, mit seinen bekannten Äußerungen über den respektvollen Umgang mit der Natur und über die Liebe zur Einsamkeit bei den Wanderungen enthalten. Die einzelnen Arbeiten werden durch schwarze Bildschirm Einstellungen voneinander getrennt. Das insgesamt acht Stunden umfassende Filmmaterial wurde auf 45 Minuten in der deutschen und 38 Minuten in der englischen Fassung zusammengeschnitten.<sup>149</sup>

Aufschlußreich ist es, Long bei der Herstellung seiner Arbeiten beobachten zu können. Für die Herstellung seiner Linienskulpturen trägt er Handschuhe und benutzt eine auf Hölzchen gespannte dünne Schnur, um schnurgerade Linien erhalten zu können, gezeigt am Beispiel von *MIRAGE A LINE IN THE SAHARA* 1988 (Abb. 6). Dies sind seine Werkzeuge für die Herstellung von Außenskulpturen, wie er in einem Interview bekennt: Lederhandschuhe („leather gloves“), zusammenklappbare Wasserflaschen („collapsible water bottle“), Bindfaden („piece of string“) und einmal ein Stück Kletterseil („length of climbing rope“).<sup>150</sup> Zu sehen ist, wie er mit dem Fußabsatz eine Spirale in den harten Wüstenstaub ritzt oder wie er die *DUSTY BOOTS LINE THE SAHARA* 1988 in den Sand trampelt und schurrt. Die Arbeiten mit Wasser entstehen, wie er es auch in den Textarbeiten beschreibt, durch das Ausgießen von Wasser aus Wasserkanistern oder Kannen, eine recht primitive Vorgehensweise, deren Sinn auch nicht nachzuvollziehen ist. Leider ließ sich Long nicht zu einer Äußerung darüber veranlassen, ob er diese Werke für den Film neu geschaffen oder nur nacharrangiert oder an anderen Orten nachgestellt, oder ob er die „originalen“ Werke der ersten Reise einfach nur gefilmt habe. Auch mit diesem Film ist Long nicht zufrieden, da er keinen Einfluß auf die Auswahl des Filmmaterials hatte und er zudem die unterlegte elektronische Musik schrecklich finde.<sup>151</sup>

### *Medienbegriff*

Oft entscheidet auch die Frage, ob Menschen diesen Ort erreichen könnten, über den Erhalt einer Skulptur.<sup>152</sup> So ist nach Longs Selbstaussage sein Werk ein stetes Wechselspiel zwischen Spuren hinterlassen und verweigern, ein Spiel mit der Vergänglichkeit der Arbeiten.<sup>153</sup> Dadurch kann Long immer die ihm so wichtige Kontrolle über Sichtbarkeit, Erreichbarkeit und Besitz der Werke ausüben.<sup>154</sup> Er wolle nicht, daß Touristen in Bussen zu seinen Landschaftsskulpturen gekarrt würden und dafür viel Geld zahlten; lieber sollten die Werke von Einhei-

---

<sup>148</sup> Gespräch der Verfasserin mit Richard Long im Rahmen der Ausstellung in Kleve, 23. Juni 2001.

<sup>149</sup> Gespräch der Verfasserin mit Richard Long im Rahmen der Ausstellung in Kleve, 23. Juni 2001.

<sup>150</sup> KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 50.

<sup>151</sup> Gespräch der Verfasserin mit Richard Long im Rahmen der Ausstellung in Kleve, 23. Juni 2001.

<sup>152</sup> „So, in some instances I leave the place as I find it. After having made the sculpture I put the stones back. Usually I decide that according to my feelings about the place and how remote it is. Whether I think that people will be using the place. So, it is not a .... [sic] Of course a lot of other work will, I know, anyway disappear .... [sic] be absorbed in the landscape.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 13.

<sup>153</sup> „I suppose my work runs the whole gamut from being completely invisible and disappearing in seconds, like a water drawing, or dusty footprints, to a permanent work in a museum that maybe could last forever.“ SEYMOUR, Fragments VI (1991), S. 104. Diesen Gedanken hebt Fuchs hervor: „Impermanence lies at the very heart of Richard Long’s conviction as an artist.“ FUCHS, Long (1986), S. 45.

<sup>154</sup> „I like the way the degree of visibility / and accessibility of my art is controlled / by circumstance, and also the degree to which / it can be either public or private, / possessed or not possessed.“ LONG, five, six (1980), [S. 2].

mischen aufs Geratewohl entdeckt werden, da dies natürlicher sei.<sup>155</sup> Darin liegt ein großer Unterschied zum Anliegen der US-amerikanischen Land-Art-Künstler, deren Kunstwerke erreichbar sein sollen. Long ist es wichtig, alle Grade von Sichtbarkeit und Dauerhaftigkeit anwenden zu können. Alle benutzten Gattungen seien komplementär, und die Kunst seiner Arbeiten bestehe darin, das Wissen um seine Aktionen zu vermitteln.<sup>156</sup> Er selbst möchte hinter seinem Werk zurücktreten und unbeachtet bleiben.<sup>157</sup> Allerdings ist die Skulptur auch Longs Wegmarkierung und ein Erinnerungsbild an die Wanderung.<sup>158</sup> Mit all seinen Werken schafft Long eine territoriale *Anwesenheit*, indem er ausdrückt ‚Hier bin ich‘, aber zugleich eine territoriale *Abwesenheit*, indem er seine Spuren auf Photos, Karten oder Texten verzeichnet.<sup>159</sup> Wie er befindet, ist sein Werk eine Art Selbstportrait, sein physisches Engagement in der Welt; dabei sei das Wandern für ihn Maß in zweifacher Hinsicht, zum einen Maß der Landschaft (Größe und Aussehen des Geländes) und zum anderen sein eigenes Maß (wie lange *er* und nicht ein anderer für diese Wanderung brauche).<sup>160</sup> Die körperliche Anstrengung sei für ihn genauso wichtig wie die Idee des Werkes.<sup>161</sup> Das Wandern bilde die Grundlage seines Schaffens,<sup>162</sup> sowohl für die Außen- als auch für die Innenskulpturen, die Karten, die Windpeile und für die Textarbeiten.

Die Elemente gestaltendes Sehen und körperliche Bewegung, die eine *schöpferische Bewegung* nach sich ziehen, und die zusammen das Landschaftsbild hervorbringen, werden in seinen Gattungen teilweise oder ganz bedient. In seinen Skulpturphotos zeigt er das Produkt einer schöpferischen Bewegung – das Auslegen von Naturmaterial in eine skulpturale Form, das Hinterlassen von Fußspuren – das auf einer Wanderung nach der Wahl des passenden Standortes entstanden ist. Doch handelt es sich nicht allein um die photographische Aufnahme einer Skulptur, sondern zugleich um ein Landschaftsbild unter Einbeziehung des Umraumes. Seine Wort-Bilder beschreiben konzeptuelle Wanderungen oder die Herstellung von Skulpturen oder sie formen ein aus Gehen und Beobachtung hervorgegangenes Bild der Landschaft. Während diese Gattungen ihre Idee und Ausführung erst im Verlauf der Wande-

---

<sup>155</sup> „It is not my intention for my landscape works to be viewed by selected art world people, bussed expensively to remote sites [...]. For me it is better local people can see such works by chance also; see them in their own way, perhaps wonder about them, or not. That is more natural.” LONG, Long replies to a Critic (1983), S. 21.

<sup>156</sup> „The freedom to use precisely all degrees of visibility and permanence is important in my work. Art can be a step or a stone. / A sculpture, a map, a text, a photograph; all the forms of my work are equal and complimentary. The knowledge of my actions, in whatever form, is the art.” LONG, Words after the Fact (1983), [o. P.].

<sup>157</sup> „I like the fact that I can be almost invisible, that I can come and go almost unnoticed. I can be an anonymous person walking down a country road.” GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 13.

<sup>158</sup> „His works are enunciative: they proclaim, I was – or I am – here.” BANN, Circle in the Square (1994), S. 362; HECKMANN, Extensions (2001), S. 320.

<sup>159</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Der kartographische Blick (1997), S. 163.

<sup>160</sup> „My work is a portrait of myself in the world, my own personal journey through it and the materials that I find along the way.“ CORK, Interview Long (1991), S. 251. „My work is really a self-portrait, in all ways. It is about my own physical engagement with the world, whether walking across a country is both a measure of the country itself (its size, shape and terrain) and also of myself (how long it takes me and not somebody else).” LOBACHEFF, Interview Long (1998), [S. 12].

<sup>161</sup> „Part of the pleasure actually comes from the physical side of things. It is very important for me to make my work, you know, the actual physical making – standing the stones up, the long walking, the physical toil, the sweating and the getting tired, or the getting covered in mud in a gallery throwing mud around a circle. I would say that as well as my work being about ideas, it is also about that physical enjoyment. [...] The work is the expression of both the intellect and the body, the are absolutely complementary.” CORK, Interview Long (1991), S. 251.

<sup>162</sup> „My art is about working in the wide / world, wherever, on the surface of the earth.” LONG, five, six (1980), [S. 3].

rung erhalten, werden die Kartenarbeiten im Vorhinein geplant. Das gestaltende Sehen findet im Studio beim Lesen der Karte und bei der Auswahl der Route statt. Die schöpferische Bewegung hier liegt nicht in der Schaffung einer faßbaren Skulptur, bei den Karten ist das Gehen einer geometrischen Form diese Bewegung, eine unsichtbare Spur-Skulptur, die als Resultat das Landschaftsbild in Form einer auf der Karte eingezeichneten Wegstrecke hat.

Bei den Arbeiten von Long tritt das Moment der Wiederholung zutage. Long formt aus Naturmaterialien Skulpturen in den Formen Linie, Kreis, Spirale, Kreuz, Labyrinth. Seine Techniken variieren nur wenig von Hin- und Herschieben, Werfen von Material, von Ritzen und Ausheben des Erdbodens. Und er benutzt immer von neuem Karten und Textarbeiten. Von den meisten Kritikern wird dies als Manko erachtet.<sup>163</sup> Doch ist darin ein Prinzip der Minimal Art umgesetzt, deren Skulpturen auf Serie und Reihung geometrischer Formen basierten.<sup>164</sup> Damit wollten die Minimal-Art-Künstler Metaphern schaffen, die sich gegen den geforderten Sinngehalt der Kunst richteten.<sup>165</sup> Diese zur Land Art zeitgleiche Strömung, die aber bereits zu Beginn der sechziger Jahre von Robert Smithson, Donald Judd und Sol LeWitt begründet wurde, baute aus künstlichen, meist glatten Materialien wie Kunststoff und Metall stereometrische Skulpturen. Die Minimal Art war der dominierende Kontext für die Land Art.<sup>166</sup> So läßt sich für das Werk Longs von Kontinuität, Erweiterung und Variation sprechen.<sup>167</sup> Es ist eine Variation der Minimal Art durch die Arbeit mit geometrischen Formen und mit dem Ziel größtmöglicher Klarheit und Einfachheit nicht nur der Form, sondern auch der Aussage. Meist geht es bei den Skulpturen von Long oder jenen der Minimal Art um ein bestimmtes Sujet. Thema ist vielmehr das Zusammenspiel von Material und Form, teilweise in Bezug zum umgebenden Raum.

Nicht nur durch die Wiederholung entsteht ein bestimmter Rhythmus im Werk von Long. Aufgrund der Einfachheit von Form, Komposition und verwendeter Mittel kann von „Askese“ in Werken der Land Art und damit auch von Long gesprochen werden. Askese hat etwas mit der Wildnis der abgelegenen Orte zu tun, aber auch mit dem westlichen Ideal des Klassischen, der einfachen Form. Gerade für den Asketizismus kann von einer engen Verbin-

---

<sup>163</sup> „Das Aufeinandertreffen indexikalischer Zeichen durch Reproduktion und Wiederholung, wie es für das Werk Longs charakteristisch ist, führt nicht zu einer schlichten Addition von Präsenz, sondern ganz im Gegenteil zu ihrer Auflösung.“ HECKMANN, Figur (1999), S. 232. „Stärke und Schwäche seiner Sicht [Richard Longs, M.-L. G.] liegen darin, die Umschlagpunkte zu genießen anstatt als solche wahrzunehmen. Long geht es primär um die zyklische Struktur seiner Kunst.“ KELLEIN, THOMAS: LAND ART – ein Vorbericht zur Deutung der Erde, in: Gohr, Siegfried / Jablonka, Rafael (Hrsg.): Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Ausst.-Kat., Museum Ludwig Köln, Köln 1986, S. 381-400, zit. S. 387.

<sup>164</sup> KRAUSS, ROSALIND E.: *Passages in Modern Sculpture* [1977], 5. Aufl., Cambridge u. a. 1987, S. 244 f. Eine Übersicht über Skulpturtheorien bildender Künstler bei: TRIER, EDUARD: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert* [1971], 4., überarb. u. erw. Aufl., Berlin 1992. Vorbildlich zur Minimal Art, deren Materialien, zur Komposition, zur Funktion des Betrachters und den theoretischen Ansätzen: COLPIT, FRANCES: *Minimal Art. The critical Perspective*, Seattle 1990.

<sup>165</sup> EBD., S. 254.

<sup>166</sup> TIBERGHEN, Land Art (1995), S. 240; zu diesen Bezügen vor allem das Kapitel „Minimalism and beyond“: EBD., S. 29-59. Zur Minimal Art und Bezüge zu Concept Art und Land Art: BUREN, DANIEL: Achtung! Texte 1967-1991, hrsg. von Gerti Fietzek u. Gudrun Inboden, Dresden 1995 (Fundus-Bücher; 129); CELANT, GERMANO: *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Geschichte eines Bildes. Die Sammlung Panza di Biunmo. Action painting, Newdada, Pop art, Minimal art, Conceptual and Environmental art*, Mailand 1980; eine Dokumentation über Kunstwerke und Ereignisse der Kunst vom Ende der sechziger Jahre bis Anfang der siebziger Jahre: LIPPARD, LUCY R.: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York/Washington 1973.

<sup>167</sup> „The development of Richard Long’s art is therefore not one of change but of continuation and expansion and variation.“ FUCHS, Long (1986), S. 73.

derung zum Rhythmus gesprochen werden.<sup>168</sup> Die einfache Form wird immer aufs Neue angewandt, diese Wiederholung rhythmisiert.

Doch Sequenz und Reihung treten nicht nur in der Wiederholung zutage, sondern auch durch die Kombination der Einzelwerke. Entweder in Ausstellungen oder in Künstlerbüchern stellt Long seine Werke so zusammen, daß sie einander ergänzen und verstärken, wenn sie nicht sogar in einen neuen Kontext gestellt werden.

Insbesondere den minimalistischen Kunstwerken wohnt eine Distanz zum Betrachter inne, hervorgerufen durch ihre Größe, ihre Einheitlichkeit und ihre Nicht-Bezüglichkeit; der Betrachter erst schafft das Werk.<sup>169</sup> Dies kann als theatralischer Effekt bezeichnet werden.<sup>170</sup> Geometrie und Reduktion bedeutet auch Verlust; dennoch wirkt das Kunstwerk auf uns zurück, es blickt uns an und schafft eine doppelte Distanz.<sup>171</sup>

Richard Long möchte in seinem Werk die Themen Material, Idee, Bewegung und Zeit ansprechen.<sup>172</sup> Er suche nach der Symmetrie der Struktur von Zeit, Orten, Entfernung und Steinen.<sup>173</sup> Es handle sich um ein Zusammenspiel von Realität, Intuition, Zufall und Erfahrung, das ihn auf seinen Wanderungen mit Entfernung, Zeit, Erinnerung, Zählen, Sprache, Einsamkeit, sowie mit den lebensnotwendigen Dingen wie Schlafen, Schuhen, Zelt und Karten konfrontiert; bei allen Widrigkeiten genießt er den Humor, die Musik und die Liebe der Menschen.<sup>174</sup> Diese Elemente kombiniert Long in Künstlerbüchern und Ausstellungen immer neu, so daß sein Werk im Wandel begriffen ist.

Mit seinen Arbeiten in der Natur läßt er sich der Land Art zuordnen. Deren Vertreter bleiben mit ihren Skulpturen nicht nur im Galerieraum, sondern schaffen sie vor allem in der Natur. In Wüsten und abgelegenen Orten, die dem größten Teil des Publikums unzugänglich bleiben, stellen sie ihre Skulpturen her und thematisieren mit der Photo-Dokumentation ihrer Werke den Unterschied zwischen der nahezu unerreichbaren Originalskulptur und dem zugänglichen Bild. Von den amerikanischen Land-Art-Vertretern mit ihren verletzenden Ein-

---

<sup>168</sup> „Diese Handlungen sind eine Geschichte über Materie, Zeit und Raum. Eine Zeit in der Wiederholung, dem Unendlichen näherstehend als der Hektik des Tages. Wiederholung und Rhythmus sind dabei entscheidend.“ MEISTER, HELGA: Richard Long [Rez. der Ausst. im Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 1997], in: Kunstforum 2/1997, Bd. 136 Ästhetik des Reisens, S. 407 f., zit. S. 407. Über Askese, Einfachheit und Rhythmus: RILEY, CHARLES A.: The Saints of Modern Art. The ascetic Ideal in contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy, Hanover/London 1998, zit. S. 7, S. 16 u. 18.

<sup>169</sup> „Die Größe der Arbeit, zusammen mit ihrer Einheitlichkeit und Nicht-Bezüglichkeit, distanziert den Betrachter – nicht nur physisch, sondern auch psychisch. Man könnte sagen, daß genau diese Distanz den Betrachter erst zum Subjekt macht und die betreffende Arbeit ... zum Objekt. [...] Das Objekt, nicht der Betrachter, muß der Mittelpunkt der Situation bleiben; aber die Situation gehört dem Betrachter – es ist *seine* Situation.“ FRIED, MICHAEL: Kunst und Objekthaftigkeit [1967], in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995 (Fundus-Bücher; 134), S. 334-374, zit. S. 343 f.

<sup>170</sup> „[...] ist die Gegenwart der literalistischen Kunst [...] im Grunde ein theatralischer Effekt oder ein theatralische Eigenschaft – eine Art *Bühnenpräsenz*.“ EBD., S. 345.

<sup>171</sup> „Daß ein geometrisches Volumen unser Sehen beunruhigen und uns vom Grund einer verschwindenden Humanität her, aus seiner Statur und seiner visuellen Unähnlichkeit heraus – in der ein Verlust wirkt, in dem das Sichtbare zersplittert – anblicken könnte: das wird immer schwierig zu denken sein. Das ist die doppelte Distanz, die es zu verstehen gilt.“ DIDI-HUBERMAN, GEORGES: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes [Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, 1992], München 1999 (Bild und Text), S. 132.

<sup>172</sup> „My art has the themes of materials, ideas, / movement, time. The beauty of objects, thoughts, places / and actions.“ LONG, five, six (1980), [S. 3].

<sup>173</sup> „I like to use the symmetry of patterns between time, / places and time, between distance and time, / between stones and distance, between time and stones.“ EBD., [S. 2].

<sup>174</sup> „Reality / Time / Memory / Sleeping / Counting / Language / Boots / Solitude / Maps / Music / Tent / Humour / Distance / Intuition / Experience / Chance / Love“. LONG, Slide show 1997 (2002), S. 147.



griffen in die Natur und mit deren Intention des möglichen Aufsuchens des Kunstwerks ist Long jedoch scharf zu trennen. Da Long die US-Amerikaner mit Land Art gleichsetzt, distanziert er sich von einer Gleichstellung unter diesem Namen; ihm gehe es um Sensibilität statt Technik, er wolle nur Gesten in der Natur hinterlassen und diese mit Respekt behandeln.<sup>175</sup> Quelle seiner Kunst sei die Natur, die er mit Respekt und Freiheit benutze. Er verwende Materialien, Ideen, Bewegung und Zeit, um einen Gesamtblick seiner Kunst auf die Welt zu zeigen. Er möchte Bilder und Ideen schaffen, die Resonanz in der Imagination der Betrachter finden und die die Erde und den Geist markieren.<sup>176</sup> Eher möchte er als ein Hüter der Natur auftreten anstatt als deren Ausbeuter.<sup>177</sup> Er erachte die Harmonie mit der Natur für wichtiger als mit seiner Arbeit eine politische oder ökologische Aussage zu treffen.<sup>178</sup> Land Art kann als eine Form der Sensibilisierung für die Natur in unserer heutigen Zeit verstanden werden.<sup>179</sup> Obgleich sich Longs Kunst auf die aufrührerischen sechziger Jahre gründet, bleiben seine Werke unpolitisch. Er trifft keine direkte politische Aussage, wählt aber die Orte für seine Skulpturen bewußt aus, er ginge nicht in Länder, deren Gesellschaftssystem er ablehne.<sup>180</sup>

Long sieht mehr Gemeinsamkeiten zu den reduzierten Strategien der Arte Povera und Concept Art oder auch zwischen Minimal und Concept Art.<sup>181</sup> Doch ist sein Werk nur soweit konzeptuell, daß Long seine konzeptuellen Wanderungen immer physisch umsetzt, worauf er großen Wert legt; die Idee existiert nie nur als solche, daher ist sein Werk „real“.<sup>182</sup> Lawrence Weiner stellt jeder seiner Ausstellungen und jedem seiner Bücher voran, Kunstwerke könnten, müßten aber nicht ausgeführt werden.<sup>183</sup> Sol LeWitt vertrat in seinen programmatischen

---

<sup>175</sup> „I respect the freedom I have to make my work in peace in fantastic landscapes. But I also think that when you have this freedom that you should use these landscapes with respect. / So, I hope that I don't do anything which is bad for the place. / Anything I do, I hope, is only gesture.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 13.

<sup>176</sup> „The source of my work is nature. I use it with respect and freedom. I use materials, ideas, movement and time to express a whole view of my art in the world. I hope to make images and ideas which resonate in the imagination, which mark the earth and the mind.“ LONG, Words after the Fact (1983), [o. P.].

<sup>177</sup> „I prefer to be a custodian of nature, not an exploiter of it.“ LONG, Long replies to a Critic (1983), S. 20.

<sup>178</sup> „So my work comes from a desire to be in a dynamic, creative and engaged harmony with nature, and not actually from any political or ecological motives.“ CODOGNATO, Interview Long (1998), [S. 13].

<sup>179</sup> „But Land Art is not simply or primarily a reversion. It is a confrontation with the contemporary world, and a way of retrieving a type of sensibility most appropriate to it at a time when landscape has become the stake of so many competing agencies and interests.“ BANN, Map as Index of the Real (1994), S. 17.

<sup>180</sup> „In bin nicht wirklich eine politisch bewußt (handelnde) Person, aber dennoch bin ich der Ansicht, daß Kunst eine Art Moral bewahren sollte, und völlig unabhängig davon, daß es das Gelände dort [in Südafrika, M.-L. G.] gibt, würde ich aus dem Grund [Apartheid, M.-L. G.] nicht dorthin gehen.“ FURLONG, Gespräch Long (1992), S. 250.

<sup>181</sup> „I call myself an artist. Nature is the source of my work. The medium of my work is walking (the element of time) and natural materials (sculpture). For me, the label ‚Land Art‘ represents North American monumental earthworks, and my work has nothing to do with that. I could say it perhaps has more in common with Italian Arte Povera (simple, modest means and procedures) or Conceptual Art (the importance of ideas).“ LOBACHEFF, Interview Long (1998), [S. 12]. „Yes, that's a good definition of where I stand in relationship to minimalism and conceptualism.“ HAVE PÉREZ, Interview Long (1999), [S. 11].

<sup>182</sup> „My work is not conceptual in the sense that it can be an idea only. The fact that for another artist work can exist only as an idea, or a proposition, of language, is fantastic. But for me, the rationale of my work is that the ideas are always realized. It is always physical engagement.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 7. „My work is real, not illusory or conceptual. / It is about real stones, real time, real actions.“ LONG, five, six (1980), [S. 3].

<sup>183</sup> „1. The artist may construct the piece / 2. The piece may be fabricated / 3. The piece need not to be built“ WEINER, Jahrgabe 1972 (1973), S. 4.

Sentenzen zur konzeptuellen Kunst dieselben Thesen.<sup>184</sup> Dieses konzeptuellen Gedanken in reinster Form nimmt sich Long nicht an. Long spielt bewußt mit der (Un-)Sichtbarkeit seiner Werke, die für ihn entweder Objekte oder nur Ideen sein könnten.<sup>185</sup> Damit erfüllt Long den Aspekt konzeptueller Kunst, der in der geistigen und reflexionsfähigen Tätigkeit liegt<sup>186</sup>. Die Kunst wird „dematerialisiert“, indem sie nicht mehr auf die Umsetzung in ein Objekt und nicht mehr auf die eigenhändige Ausführung des Künstlers angewiesen ist.<sup>187</sup> Die aus der Concept Art hervorgehenden Werke sind trotz der Vorrangstellung der Idee nicht unbedingt immer rational. Vertretern der Concept Art wird von LeWitt sogar etwas Mystisches zugesprochen.<sup>188</sup>

Ein weiteres Kennzeichen der Concept Art ist das Arbeiten mit Entwürfen, Prozessen und Abläufen und Situationen.<sup>189</sup> Die Herstellungsprozesse wurden als interessanter als das Endprodukt erachtet.<sup>190</sup> Die Prozessualisierung der Konzeptkunst führt zu einer Weg- statt einer Zielbetonung und der Verwendung vergänglicher Materialien<sup>191</sup>, wie auch Long es tut. Die Werke von Richard Long entstehen in mehreren Etappen. Die Werke, die in Karten umgesetzt werden, plant er im voraus. Anschließend läuft er die vorbestimmte Route und trägt sie im Anschluß auf die „Kunstwerk-Karte“ ein. Für die Textarbeiten hat Long zumeist auch ein Konzept, das Konzept, Skulpturen zu schaffen oder Gegenstände mit sich zu führen oder Sinneseindrücke an bestimmten Orten zu notieren. Für die Außenskulpturen ist der Herstellungsprozeß, die körperliche Anstrengung, für Long enorm wichtig. Er präsentiert ein Photo der Skulptur. Sie gibt nur das fertige Werk wieder und auch nur einen Moment, eine Stimmung. Abhilfe schafft Long, indem er zum Teil mehrere Perspektiven seiner Außenskulpturen zeigt und so unterschiedliche Eindrücke der Umgebung festhalten kann. Auch für die Innenskulpturen hat der Prozeß der Herstellung eine gleichrangige Stellung zum fertigen Werk.

<sup>184</sup> „10 – Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.“ LEWITT, SOL: Sentences on Conceptual Art [1969], in: Alberro, Alexander / Stimson, Blake: conceptual art. a critical anthology, Cambridge (Mass.)/London 1999, S. 106-108, zit. S. 107.

<sup>185</sup> „My work is visible or invisible. It can be an / object (to possess) or an idea carried out and equally / shared by anyone who knows about it.“ LONG, five, six (1980), [S. 3].

<sup>186</sup> „Kunst‘ wird nicht länger als ausschließlich handwerkliche Leistung verstanden; sie ist in zunehmendem Maße zugleich als geistige, rationale und reflexionsfähige Tätigkeit bewußt geworden.“ HOFFMANN, KLAUS: Kunst-im-Kopf. Aspekte der Realkunst, Köln 1972, S. 9.

<sup>187</sup> „During the 1960’s, the anti-intellectual, emotional/intuitive processes of art-making characteristic of the last two decades have begun to give way to an ultra-conceptual art that emphasizes the thinking process almost exclusively. As more and more work is designed in the studio but executed elsewhere by professional craftsmen, as the object becomes merely the end product, a number of artists are losing interest in the physical evolution of the work of art. The studio is again becoming a study. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object’s becoming wholly obsolete.“ LIPPARD, LUCY R. / CHANDLER, JOHN: The Dematerialization of Art, in: Art International 7 (Febr. 1968), H. 2, S. 31-36, zit. S. 31; eine Zusammenstellung der Äußerungen von Künstlern, Philosophen und Kritikern zu „Dematerialisation“, „Material“ etc. in: LYOTARD, JEAN FRANÇOIS / CHAPUT, THIERRY (Hrsg.): Les Immatériaux, Ausst.-Kat., Centre Georges Pompidou, Paris 1985, 3 Bde.

<sup>188</sup> „1 – Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.“ LEWITT, Sentences (1999), S. 106.

<sup>189</sup> „Concept Art [...] lenkt besonderes Interesse auf Entwürfe, Prozesse, Abläufe, Situationen, Experimente, Zusammenhänge, Denkspiele, Vorschläge, Entdeckungen, Vergessenes, Verhaltensweisen, Veränderungen, Erfindungen, Spielregeln, Bewußtwerdung, Vergleiche, Verbesserungen, Informationen, Modelle, Zukunftsplanung, auf Ich und Umwelt, auf Selbstfindung.“ HOFFMANN, Kunst-im-Kopf (1972), S. 187 f.

<sup>190</sup> „Those [works, M.-L. G.] that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.“ LEWITT, SOL: Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum 5 (1967), H. 10, S. 79-83, zit. S. 83.

<sup>191</sup> HOFFMANN, Kunst-im-Kopf (1972), S. 19.

Zudem setzt Long das konzeptuelle Mittel der Reduktion ein, das einem Bedürfnis nach der Konzentration auf das Wesentliche entspringt<sup>192</sup>. Der Gebrauch einfacher Ideen, der die Concept Art ausmacht,<sup>193</sup> sowie der Gebrauch einfacher Formen sind jedoch nicht gleichbedeutend mit der Einfachheit der Erfahrung<sup>194</sup>. Das Werk von Long schwankt zwischen Form und Formlosigkeit. Dies ist ein weiterer Gesichtspunkt konzeptueller Kunst. Der Gegensatz von Form und Formlosigkeit weist einen Bezug zur Schwerkraft und zur Zeit auf: es werden temporäre Werke geschaffen, die, nachdem sie vergangen sind, wieder nur im Kopf existieren.<sup>195</sup> Durch die Betonung des Bildhaften gehört das Konzeptuelle von Longs Arbeiten mehr zur Land Art als zur Concept Art.<sup>196</sup>

In der Umbruchsituation der sechziger Jahre konnte alles zum Kunstwerk erklärt werden. Diese Neudefinition („de-definition“) von Kunst zeugt von einer Krise der Kunst.<sup>197</sup> Bild und Sprache gehören untrennbar zusammen.<sup>198</sup> Long bedient beides. Zum einen verwendet er neue Materialien, wie Erde, Schlamm und Wasser sowie anders als traditionell bearbeitete Medien wie Karten, zum anderen besteht bei ihm eine enge Bindung zwischen Werk und Titel. Für alle Arbeiten Longs – seien es die Textarbeiten, die Karten, die Photographien oder die Schlamm-Bilder – spielt der Titel eine maßgebliche Rolle. Er gibt meist Ort oder Material oder die durchgeführte Handlung und das Entstehungsjahr an. Häufig treten Angaben über Dauer und Länge der Wanderung oder über das Konzept der Arbeit hinzu. In vielen Fällen werden die Arbeiten erst durch den Titel verständlich, er gibt dem Photo eine Atmosphäre und ein Maß.<sup>199</sup> Mit dem Titel trifft Long Aussagen über Tages- und Jahreszeit (die Skulptur in der Natur A MORNING CIRCLE THE SAHARA 1988; die Textarbeit SPRING WALK AVON ENGLAND 1991), über das Wetter (die Außenskulptur HICKORY WIND CIRCLE

<sup>192</sup> „Die Tendenz zu einem Reduktivismus und einer scheinbaren ‚Verarmung‘ basiert auf dem auch in früheren Epochen latent spürbaren Bedürfnis in Kunst und Leben, Essenzen und Destillate zu erlangen, wegzulassen und auf das Wesentliche zu verkürzen. Dahinter zeigen sich der Überdruß an Panorama und fülliger Beredsamkeit und die Phasen der Sprach-Müdigkeit, die vielleicht nach Verstummen streben.“ EBD., S. 57.

<sup>193</sup> „Conceptual art is not necessarily logical. [...] The ideas need not be complex. Most ideas that are successful are ludicrously simple. [...] Ideas are discovered by intuition.“ LEWITT, Paragraphs on Conceptual Art (1967), S. 80.

<sup>194</sup> „Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience. Unitary forms do not reduce relationship. They order them.“ MORRIS, ROBERT: Notes on Sculpture [1966], in: Vries, Gerd de (Hrsg.): On Art. Artists' Writings on the changed Notion of Art after 1965 – Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, engl./dt., Köln 1974, S. 192-243, zit. S. 198.

<sup>195</sup> „The art of the 70s has moved nearer to the limit of formlessness; the formless is present in it though this is often misunderstood as formlessness. There is a correspondingly altered relationship to time. In the 70s the work of art stands not at the beginning of eternity but at the edge of the past. The stone reminds one of its origin, its past, more powerfully than its guarantees a long future existence.“ GRAEVENITZ, GERHARD VON: Introduction, in: ders. / Dilworth, Norman (Hrsg.): Pier + Ocean. Construction in the Art of the Seventies, Ausst.-Kat., Hayward Gallery, London 1980, S. 5-7, zit. S. 7.

<sup>196</sup> „Wichtigstes Kriterium zur Unterscheidung von Land- und Concept Art ist vielmehr die Ebene der Verfahrensweisen: Konzeptuelle Künstler betreiben die Komplexierung von Semantik durch selbstreferentielle und reflexive Ausdifferenzierung, während die Künstler der Land Art eine Entkomplexierung durch Allusionen sowie durch eine Betonung des Bildhaften und Evidenten bevorzugen.“ DREHER, Konzeptuelle Kunst (1992), S. 88.

<sup>197</sup> „Actually, the artist who has left art behind or – what amounts to the same thing – who regards anything he makes or does as art, is an expression of the profound crisis that has overtaken the arts in our epoch.“ ROSENBERG, HAROLD: The De-definition of the Art. Action Art to Pop to Earthworks, New York 1972, S. 12.

<sup>198</sup> EBD., S. 59.

<sup>199</sup> „The image of a line put together of stones becomes more concrete or more physical when the title is read at the same time [...]. The title gives the photograph an atmosphere and, more important, a scale.“ FUCHS, Long (1986), S. 101.

INYO NATIONAL FOREST CALIFORNIA WINTER 2000) sowie über Stimmungen (die Außenskulptur EMPTY MIND CIRCLE MONGOLIA 1996, Abb. 26).

Sein künstlerisches Schaffen sieht Long in der englischen Kultur verwurzelt,<sup>200</sup> die gerade in Südengland von Landschaftsgärten und prähistorischen Überresten geprägt wird, die Long von unzähligen Wanderungen vertraut sind. Wandern und Radfahren gehöre zur englischen Tradition, die auch von seinen Eltern gepflegt wurde (vgl. Kap. „Der Weg in die Landschaft“).<sup>201</sup> Diese Kindheitsprägungen hätten ihn mehr beeinflusst als die romantische Landschaftsmalerei von William Turner oder John Constable,<sup>202</sup> mit denen er manchmal in Verbindung gebracht wird<sup>203</sup>. Long versteht seine Kunst als Rückkehr zu den Sinnen.<sup>204</sup> Er bringt seine Emotionen beim Anblick ausgewählter Orte und während der Schaffung seiner Skulpturen zum Ausdruck oder aber er beschreibt in Textarbeiten sinnliche Erfahrungen (vgl. Kap. „Naturerfahrung“). Weil es bei ihm zu einem Nebeneinander und zu einer Überlagerung von einzelnen Registern seines Werkes kommt, und er Landschaft nicht mimetisch abbildet<sup>205</sup>, hinkt der Vergleich mit der Landschaftsmalerei. Henry Moore kann als ein Vorläufer von Long betrachtet werden, da beide Künstler Steinskulpturen in Beziehung zur Landschaft geschaffen, dazu atavistische Elemente benutzt haben und beide damit in der britischen Landschaftstradition des 19. Jahrhunderts stehen und außerdem beide in der englischen Landschaft aufgewachsen sind.<sup>206</sup> Doch ist bei Long das konzeptuelle Element unverkennbar und unterscheidend von Moore.

Longs Interesse gilt der Landschaft nicht der Skulptur als einziger Werkaussage, darin besteht der Unterschied zu Carl Andre und Ulrich Rückriem.<sup>207</sup> Longs Skulpturen integrieren

---

<sup>200</sup> „In a strange way, even though I do work in different countries, I cannot escape being an English artist. My sensibility and my culture .... [sic] it is completely out of my control, it is an English culture. I like it and accept it.” Richard Long in: GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 12.

<sup>201</sup> DIES., Long in Conversation 2 (1986), S. 15.

<sup>202</sup> „Just by being English, in my childhood, having my grandparents living on Dartmoor, in Devon, or going on cycling holidays with my father when I was a boy. I think all those things were much more important than this so-called tradition of English landscape art. I realize there was a sort of romantic movement as a result of the industrial revolution. I suppose if you have to put some historical or political slant on my work, I hope it does tie up in some ways with the Green philosophy, ‚small is beautiful‘, and of seeing the world as one place, and using its raw materials with respect.” CORK, Interview Long (1991), S. 252.

<sup>203</sup> SEYMOUR, Old World (1988), S. 54 f. „He puts his emphasis on working in a place rather than on manufacturing or of possession. It is also and most importantly, a way of revealing (if only to himself) the place he has chosen and of revealing himself to it as a man. In this it is like the work of such an artist as Constable.” COMPTON, MICHAEL: Some Notes on the Work of Richard Long, hrsg. anläßl. der XXXVII. Biennale, Venedig 1976, [S. 8].

<sup>204</sup> „I like to see art as being a return to the senses.” CORK, Interview Long (1991), S. 252.

<sup>205</sup> „Long’s model is not the seamless web of the mimetic prospect, carried to its ultimate degree of finesse by Turner, but the collage practice of the Cubists, juxtaposing and superimposing separate registers of meaning within the visual field.” BANN, Map as Index of the Real (1994), S. 14.

<sup>206</sup> HINDRY, ANN: Henry Moore und seine Kinder. Der Sinn und das Sein, in: Allemand-Cosneau, Claude / Fath, Manfred / Mitchinson, David (Hrsg.): Henry Moore. Ursprung und Vollendung. Gipsplastiken, Skulpturen in Holz und Stein, Zeichnungen, Ausst.-Kat., Kunsthalle Mannheim, München/New York 1997, S. 49-55, zit. S. 49; PATRICK, KEITH: Six Generations of British Sculpture 1945-1995, in: Hafe Pérez, Miguel von / Ramos, Maria (Hrsg.): Contemporary British Sculpture. From Henry Moore to the 90s., Ausst.-Kat., Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, Santiago de Compostela/Porto 1995, S. 17-93, zit. S. 53.

<sup>207</sup> „His interest was, roughly, in landscape and not in sculpture as such (which is one of the fundamental differences between his work and the work of colleagues like Carl Andre or Ulrich Rückriem).” FUCHS, Long (1986), S. 72.

die Landschaft in zweifacher Weise, als Stelle und als Inhalt.<sup>208</sup> Die Skulpturphotographien treffen immer auch eine Aussage über die Landschaft und manchmal über die Wetterlage oder Stimmungslage (in den Titeln) von Long.

Die Wahl des Mediums ist ausschlaggebend, manche Arbeiten sind in nur einem Medium adäquat umsetzbar.<sup>209</sup> Form und Material einer Skulptur sowie die Stimmung einer Landschaft läßt sich am besten mittels Photographien darstellen. Konzeptuelle Wanderungen benötigen dagegen das Medium Karte oder das der Sprache, um Prozesse offenlegen zu können. Mit dem Medium Film läßt sich Bewegung einfangen, doch ist dies für Long keine favorisierte Arbeitsform, da er bei dieser Arbeit die Konzeption nicht allein in der Hand hat. In den Künstlerbüchern kumuliert das Werk Longs, da er dort durch die immerwährende Neukombination der Einzelarbeiten neue Aussagen treffen kann. Die in den letzten Jahren vereinzelt entstandenen „fingerprints“ (schlammige Fingerabdrücke auf Holzstücken) und „rock drawings“ (Felsabreibungen) sind nicht nur aufgrund ihrer verschwindend geringen Zahl zu vernachlässigen, es ist vor allem ihr nur spielerischer Charakter, der keine Aussage trifft.

Stets bewegt sich Long zwischen Dokumentation und Konzept, zwischen der Dokumentation von Skulpturen und Wanderungen und dem Konzept, das diesen Wanderungen vorausliegt. Long geht es um „eine neue Form der Vergegenwärtigung realer raumzeitlicher Erfahrung von Natur und des dadurch geprägten Existenzgefühls“<sup>210</sup>, um die Darstellung seiner Emotionen. Durch verschiedene Eingriffe wandelt er Natur in Kunst: durch das Arrangement von Naturmaterialien im Außen- und Innenraum, durch konzeptuelle Wanderungen, die er in Karten- oder Textarbeiten umsetzt oder durch Schilderung von Reiseeindrücken. Richard Long wandelt in vielfältigen Prozessen Natur in Kunst. Natur – Transformation – Kunst.

## 2. Material

Die Thematisierung der klassischen Vier Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft hat eine lange Tradition in der bildenden Kunst.<sup>211</sup> Im vergangenen Jahrhundert, insbesondere seit den sechziger Jahren, hat ein tiefgreifender Wandel in der Behandlung der Elemente, ja des Materials als solchem stattgefunden. Während die Elemente im 16. und 17. Jahrhundert als Symbol in Emblembüchern in Bildsprache umgesetzt wurden und bereits davor als Motiv galten, werden sie in der zeitgenössischen Kunst – unter anderem von Walter De Maria, Richard Long,

---

<sup>208</sup> „Long’s works involve the landscape both as site and as a part of the subject matter as well, and remain in the landscape as proof of the artist’s presence.” BEARDSLEY, JOHN: Probing the Earth. Contemporary Land Projects, Ausst.-Kat., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington 1977, S. 52.

<sup>209</sup> „In fact, the choice of medium may already point to a certain kind of work which in another medium would be impossible or at least cumbersome – and so be at variance with the basic principle in Richard Long’s aesthetic, which is logical practicality.” FUCHS, Long (1986), S. 102.

<sup>210</sup> ZIMMERMANN, JÖRG: Konstellationen von bildender Kunst und Natur im Wandel der ästhetischen Moderne, in: Bien, Günther / Gil, Thomas / Wilke, Joachim (Hrsg.): „Natur“ im Umbruch. Zur Diskussion des Naturbegriffs in Philosophie, Naturwissenschaft und Kunsttheorie, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994 (problemata; 127), S. 283-329, zit. S. 321.

<sup>211</sup> Ein grundlegender und fundierter Überblick in: BÖHME, GERNOT / BÖHME, HARTMUT: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996 (Kulturgeschichte der Natur in Einzeldarstellungen); eine Kurzfassung dieser Thesen: BÖHME, GERNOT: Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte der vier Elemente, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): Die Elemente in der Kunst, Berlin 1996 (Paragrana; 5,1), S. 13-35; außerdem: BÖHME, HARTMUT: Die hermetische Ikonologie der vier Elemente, in: Herzogenrath, Wulf / Meyer, Klaus (Hrsg.): Mediale Hamburg, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Deichtorhallen u. a., Hamburg 1993, S. 84-97.

James Turrell und Jannis Kounellis – als Material behandelt, das in seinen Eigenschaften unmittelbar in das Werk integriert und zur Anschauung gebracht wird.<sup>212</sup>

Die Elemente werden als solche präsentiert. Diese Art der „Erinnerung“ an die Elemente“ betreibt die Befreiung des Materials aus der Form. Material wird entsemantisiert und dematerialisiert. Galten die Elemente in den vorangegangenen Jahrhunderten als „Lebensmedien“ und „Vitalsphären“, bezeichnet die heutige Wiederkehr der Elemente „einen Nullpunkt, vielleicht einen Umkehrpunkt ihrer Geschichte“. Zur Schau gestellt wird jetzt ihre sinnliche Präsenz ohne die vormalige symbolische Kopplung an Gottheiten und Naturmächte. Diese Form der Rückholung der Elemente in den Alltag kann mit einer „Verlusterfahrung“ von Natur beschrieben werden.<sup>213</sup>

„Ist Material ein Mittel oder ist es das Fundament?“, fragt Gerd Mattenklott, um mit dem Paradox „Mittel als Fundament“ zu antworten; die Sprache der Materialien übernehme „in Zeiten der Sinnferne die Funktion eines Statthalters“.<sup>214</sup> Die Materialien sollen die Natur dem Menschen wieder näherbringen. Die Verwendung des künstlerischen Materials erfolge zwischen den Gattungen,<sup>215</sup> oder es wird vom Reiz des unangetasteten Materials gesprochen, das aufgrund der Nichtbearbeitung beliebig austauschbar sei.<sup>216</sup> Doch leugnet diese Ansicht die spezifischen Eigenschaften eines jeden Materials. Ebenso unverständlich bleibt, wenn Michael Pauseback die „Vorführung von Material in seiner einfachsten und direktesten Form“ in der heutigen Zeit als Zweck der Kunst sieht, Mittel zur Erkenntnis zu sein, so daß er der Form und der Komposition keine Rolle mehr zuspricht.<sup>217</sup> Doch gehören diesen beiden Grundzüge noch genauso wie in den vergangenen Epochen zum Kunstwerk. Der Materialgebrauch in der modernen Kunst ist mit „Organisation von Material“ gleichzusetzen, die Vorbedeutung wird zu Bedeutendem einhergehend mit einem „konkretisierendem“ Materialgebrauch.<sup>218</sup>

Die Elemente tragen zum Verständnis der Natur, aber ebenso zum Verständnis des eigenen (Mensch-)Seins in der Natur bei.<sup>219</sup> Das Selbstverständnis des Menschen, insbesondere seine Gefühle und Leidenschaften, definiert sich aus den Elementen heraus, die als „kulturelles Muster“ gelten können, „gerade insofern sie Momente oder, für lange Zeit, tragende Säulen

---

<sup>212</sup> Über die Thematisierung der Elemente in der Moderne, unter der er die zeitgenössische Kunst versteht: HOPPE-SAILER, RICHARD: Elementare Wahrnehmungen. Zur Präsenz der Elemente in Werken der modernen Kunst, in: H. Böhme, Die Elemente in der Kunst (1996), S. 170-187, zit. S. 173.

<sup>213</sup> Der gesamte Absatz zitiert nach: G. BÖHME / H. BÖHME, Feuer, Wasser (1996), S. 301 f.

<sup>214</sup> MATTENKLOTT, GERD: Material – Hoffnung der Enterbten, in: Daidalos 56 (Juni 1995): Magie der Werkstoffe, S. 44-49, zit. S. 44 u. 48.

<sup>215</sup> HECKMANN, STEFANIE: Zwischen den Gattungen, in: Appelt, Dieter (Hrsg.): Gedächtnis der Vorstellung, Ausst.-Kat., Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1996, [S. 7-23], zit. [S. 12].

<sup>216</sup> HOFFMANN-AXTHELM, DIETER: Theorie der künstlerischen Arbeit. Eine Untersuchung anhand der Lage der bildenden Kunst in den kapitalistischen Ländern, Frankfurt am Main 1974, S. 104.

<sup>217</sup> PAUSEBACK, MICHAEL: Material und Wirklichkeit, in: Honisch, Dieter u. a. (Hrsg.): Kunst wird Material, Ausst.-Kat., Nationalgalerie Berlin, Berlin 1982, S. 9 f., zit. S. 9.

<sup>218</sup> KEMP, WOLFGANG: Holz – Figuren des Problems Material, in: Jenderko, Ingrid / Pfeiffer, Andreas (Hrsg.): Holz = Kunst-Stoff, Ausst.-Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart 1976, S. 9-14, zit. S. 13.

<sup>219</sup> „Wir erfahren die Natur in ihnen [in den Elementen, M.-L. G.] und uns selbst als Natur durch sie.“ G. BÖHME, Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte (1996), S. 17.

len der Natur sind“.<sup>220</sup> Die Elemente sind genauso gegeben wie hervorgebracht, Grenze und Begrenztes zugleich.<sup>221</sup>

Dieses Verständnis der Vier Elemente ist auch bei Richard Long zu erkennen. Er nutzt sie als gegebenes natürliches Material, als das der Natur Gemäße, mißt es (zum Beispiel den Wind) und setzt dem Material durch Einbindung in den Ausstellungskontext Grenzen, akzeptiert aber die natürliche Grenze, da er die Naturmaterialien nicht bearbeitet. Somit hält er das Gleichgewicht zwischen Natur und Mensch. In den sechziger Jahren schienen Long neue Materialien wie Wasser, Rasen und Wolken ausdruckskräftiger als herkömmliche wie Metall.<sup>222</sup> Und nur vor dem kulturellen Hintergrund der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einer vollständig von Technik und Mensch geprägten Zeit, sind diese Menschenleere beschwörenden Installationen zu verstehen.<sup>223</sup>

Die in den letzten Jahren erschienene, umfangreiche Literatur zur Materialikonologie erwähnt Long, wenn überhaupt, nur am Rande, und deren Kategorisierungen lassen sich größtenteils nicht auf Long anwenden. Das liegt darin begründet, daß Longs Materialgebrauch nicht in erster Linie ikonographisch zu nennen ist. Thomas Ruffs Habilitationsschrift *Ikonologie der Werkstoffe* beschränkt sich auf Architektur und teilweise auf Plastik, ausgerichtet auf Kunstwerke des Mittelalters und der Renaissance. Allgemeingültige Kategorien zur Materialanalyse schafft er mit Betrachtung von Farbigkeit, Durchsichtigkeit, Wert und Materialhierarchien, die er vorwiegend an Beispielen aus der Verwendung in der Bibel erläutert. Weiterhin weist er auf die topographische und historische Verweiskfunktion von Materialien hin. Beispiele aus dem 20. Jahrhundert spart er aus, da diese Positionen von den Künstlern selbst oft genug erklärt worden seien.<sup>224</sup>

Dieses nicht schlagkräftige Argument – muß die aktuelle Entwicklung doch auch übergreifend und nicht nur aus Künstlersicht dargestellt werden – und dieses Manko wollten kürzlich erschienene Dissertationen ausräumen. Maria Laubers *Auseinandersetzung mit natürlichen Materialien in der zeitgenössischen Kunst* erzählt statt eines wissenschaftlichen Vergleiches im Plauderton von ihrer eigenen Englandreise auf den Spuren des „Naturkünstlers“ Andy Goldsworthy. Gesa Bartholomeyczik beschränkt sich auf die Kombination der Materialien in der deutschen Plastik nach 1960. Einem langen, stark an Ruffs Muster orientierten Theorie- teil, in der Winfried Nußbaumüller die Forschungsdiskussion zum Thema Material und Ma-

---

<sup>220</sup> G. BÖHME / H. BÖHME, Feuer, Wasser (1996), S. 12; „Das *Selbstverständnis* der Menschen hat sich aus der Erfahrung und im *Medium der Elemente* gebildet. Daß Elemente Medien sind, heißt hier, daß in ihnen den Menschen aufging, was sie sind und fühlen. Darum dürfen die Elemente als historische Medien der Darstellung der Gefühle und Leidenschaften, der Ängste und Sehnsüchte gelten.“ EBD., S. 21.

<sup>221</sup> „Die Elemente sind immer beides zugleich: Gegebenes und Hervorgebrachtes, *physei* und *thesei*, *natura naturans* und *natura naturata*, Signifikat und Signifikant, *continens* und *contentum*, also das von Natur her Zusammengehaltene und das an Natur vom Menschen Zusammengehaltene, das Gemäße und das Gemessene, die umfassende Grenze und das (von uns) Begrenzte.“ EBD., S. 13.

<sup>222</sup> „I had a very strong feeling that art could embrace so many more things than it was at the time, that it could be about things like grass and clouds and water, natural phenomena, rather than just the slightly sterile academic, almost mannerism of welding bits of metal together, or using plaster, or the general kind of studio work at that time.“ KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 39.

<sup>223</sup> „Wenn sie [die Materialinstallationen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, M.-L. G.] eine menschenleere Welt beschwören, so können sie nur im Kontext einer Gesellschaft verstanden werden, die vollständig vom Menschen geprägt ist.“ SCHAWELKA, KARL: „More matter with less art“? Zur Wahrnehmung von Material, in: Wagner, Monika / Rübel, Dietmar (Hrsg.): *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte; 1), S. 13-32, zit. S. 29.

<sup>224</sup> RAFF, THOMAS: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994 (Kunstwissenschaftliche Studien; 61).

terialästhetik referiert, schiebt er „Werkanalysen“ zu jeweils einem ausgewählten Werk von zehn Künstlern des 20. Jahrhunderts nach. Diese auf je fünf Seiten gepreßten Interpretationen können in ihrer verkürzten Darlegung nicht die in seinem Dissertationstitel genannten *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich zwischen Bild und Objekt* nachzeichnen. Anne Hoormann richtet ihre Untersuchung zur Land Art am Material Stein aus und bietet ihre Erkenntnisse zu Basalt, Marmor, Granit und anderen Gesteinen fundiert dar. Richard Long erwähnt sie nur in einer Fußnote, da sich für ihn nicht von ikonographischem Materialgebrauch sprechen läßt.<sup>225</sup>

Das kürzlich erschienene Buch *Material der Kunst* von Monika Wagner streift nur die Oberfläche einer ikonologischen Materialbetrachtung der Gegenwartskunst. Enzyklopädisch nach Materialien, aber auch thematisch untergliedert, bleiben die vielen – wenngleich treffenden – Beispiele mangels eingehender Beschreibung oft unverständlich.<sup>226</sup> Besser umgesetzt findet sich der eher lexikonhafte Stil dieses Buches in dem ein Jahr später von Wagner herausgegebenen *Lexikon des künstlerischen Materials*.<sup>227</sup> Neben einem kurzen Text zur Materialbedeutung und Zitaten aus Lexika zum jeweiligen Werkstoff finden sich Literaturangaben zu jedem Material.

### Stein

Alte Materialmythen spielen in das Werk von Richard Long hinein. Bei ihm reiht sich Stein an Stein. Er trägt Steine mit sich herum und legt sie wieder ab in den Textarbeiten. Er schiebt, wirft, zählt Steine, richtet Steine auf, trägt Steine zusammen für die Außenskulpturen. Steine stellten für ihn das bevorzugte Material dar, da die Welt aus Steinen bestehe und sie überall leicht verfügbar seien.<sup>228</sup> Aus dem Stein zieht er einen großen Teil seiner Schöpferkraft, obwohl er sich auch immer wieder den Strapazen des Steinerückens unterzieht. In diesem Sinne kann Long mit der mythologischen Figur Sisyphos verglichen werden, der dazu verurteilt ist, einen Stein einen Berg hinaufzurollen, der ihm am Ziel entgleitet und zurückrollt, und dies auf ewig. Diese Tätigkeit erscheint so absurd, wie auch Longs immer neues Sicheinlassen auf

---

<sup>225</sup> LAUBER, MARIA: In Search for a Place where the Snow never melts. Die Auseinandersetzung mit natürlichen Materialien in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Andy Goldsworthy, Wolfgang Laib und Tony Cragg, Freiburg i. Br., Univ., Diss., 1995; BARTHOLOMEYCZIK, GESA: Materialkonzepte. Die Kombination der Materialien in der deutschen Plastik nach 1960, Frankfurt am Main u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 260), zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1995; NUBBAUMMÜLLER, WINFRIED: Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt, Frankfurt am Main u. a. 2000 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 361); HOORMANN, Land Art (1996): „Die Einfachheit seiner geometrischen Formauslegungen erinnert an Denkformen prähistorischer Naturaneignung, an Versuche, Natur in ihrer Ordnung zu begreifen und mittels geometrischer Formen zu deuten. Wie erste Spuren menschlichen [sic] Anwesenheit, beschreiben Longs Steinlegungen die Aneignung eines noch unerschlossenen, ursprünglichen Raumes. Ernst Cassirer versteht dies als einen wesentlichen Akt zur Ausbildung eines rationalen Prinzips im mystischen Denken an [sic], zur Entwicklung von Sprache.“ S. 271, Anm. 43.

<sup>226</sup> WAGNER, MONIKA: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

<sup>227</sup> WAGNER, MONIKA / RÜBEL, DIETMAR / HACKENSCHMIDT, SEBASTIAN (Hrsg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002.

<sup>228</sup> „I like common materials, whatever is to hand, / but especially stones. I like the idea that stones / are what the world is made of.“ Long, five, six (1980), [S. 2]; „I use stones because I like stones or because they're easy to find, it's the practical aspect. I don't have to have a special skill or talent for using them. I don't have to bring anything to them, I can just make a sculpture. I am not interested in representational art – that's art history. It's enough to use stones as stones, for what they are. I'm a realist.“ SEYMOUR, Fragments I (1991), S. 45; weil fast überall auf der Welt verfügbar: „Because I have made sculptures in many different countries in the world I can say, well, stones are useful because they are the material that I can find almost anywhere. It gives me the possibility and the option to make art almost anywhere.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 11.



die Beschwerlichkeit der Wanderungen und des Steineverrückens in jeglicher Form. Vielleicht ist es gerade dieses Wechselspiel zwischen Last und Entlastung, das Long erfüllt. Denn auch in der auf den ersten Blick bedauernswerten Figur des Sisyphos liegt ein glückbringender Zug:

Darin besteht die verborgene Freude des Sisyphos. Sein Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache. [...] Jeder Gran dieses Steins, jedes mineralische Aufblitzen in diesem in Nacht gehüllten Berg ist eine Welt für sich. Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.<sup>229</sup>

Long rollt seinen Stein nicht einen Berg hinauf; er trägt ihn mit sich. Die Textarbeit **HEAVIER SLOWER SHORTER LIGHTER FASTER LONGER** 1982 (Abb. 45) beschreibt die in vier Tagen durch England durchgeführte Wanderung, auf der Long jeden Tag einen Stein aufgenommen und mit sich getragen hat. Auf der darauffolgenden gleich lang dauernden Wanderung durch Wales legte er täglich einen Stein wieder ab („A four day walk in England / picking a stone up each day and carrying it. / A four day walk in Wales / setting down one of stones each day.“). Dadurch wird bei der ersten Wanderung Long selbst schwerer, sein Gang langsamer. Kürzer könnte sich auf die kürzeren Wegstrecken beziehen, die er unter diesem Gewicht zurücklegen kann. Auf der Wanderung durch Wales wird Longs Gepäck mit jedem weggelegten Stein leichter, er kann schneller und auch längere Strecken laufen. Es läßt sich schließen, daß Long recht große und schwere Steine mit sich getragen hat, wenn sie seinen Gang so stark beeinflussten. Die Belastung durch die Steine, die bei Long selbst gewählt, die genauso sinnvoll sinnlos wie die Arbeit des Sisyphos ist, bringt gewiß auch Long die von Albert Camus geschilderte Freude an der Bezwingung des eigenen Körpers.

Das Steintragen von Long erinnert ebenfalls an jenes der Figur Molloy aus dem gleichnamigen Roman von Samuel Beckett. Molloy wendet sowohl seine Gedanken über Steine als auch real seine sechzehn Steine in den Hosentaschen hin und her. Alle möchte er gleichwertig behandeln, probiert dazu langwierig verschiedene Kombinationen und eine unterschiedliche Anzahl von Taschen und Steinen aus mit dem Ergebnis, sich nicht mehr um seine Steine zu scheren, sie alle in die Luft zu werfen, bis auf einen, der ihm aber auch bald darauf – auf welche Weise ist ihm nicht erinnerlich – abhanden kommt.<sup>230</sup> Beckett und Long haben gemein, Selbstuntersuchungen zu vermeiden und darauf zu insistieren, das Werk so zu nehmen, wie es ist.<sup>231</sup> Long ist von diesem Vergleich angetan wegen des minimalistischen Blicks Becketts auf die Verwendung von Steinen und Wegen, die ihn reize und in der er Gemeinsamkeiten zu seinem Werk sehe.<sup>232</sup>

Longs Steinwahl grenzt jedoch nicht an den Steinwahn Molloy. Durch Longs Tätigkeiten scheint eine große Ruhe, auch Überlegtheit. Long beschriftet die Steine, die er mit sich

---

<sup>229</sup> CAMUS, ALBERT: Der Mythos des Sisyphos [Le mythe de Sisyphe, Paris 1965], Reinbek bei Hamburg 1999, S. 159 f.

<sup>230</sup> BECKETT, SAMUEL: Molloy, Frankfurt am Main 1995, S. 95-103.

<sup>231</sup> „And indeed Long has much in common with Beckett, most anti-egoistical of writers, who shuns enquiries about himself and insists his readers look at his work for what it is.“ SEYMOUR, ANNE: Old World New World, in: Long, Richard: Old World New World, hrsg. anläßl. der Verleihung des Kunstpreises Aachen 1988, Köln 1988, S. 51-65, zit. S. 51.

<sup>232</sup> „Well, I like that comparison [with Molloy, M.-L. G.]. [...] Obviously .... [sic] he does use things like country lanes and bicycles and stones and doing nothing .... [sic] like an incredible minimal view of life, which is very attractive and powerful. So I think there are some similarities.“ GIEZEN, Long in Conversation 2 (1986), S. 7. Diese Beziehung stellen ebenfalls her: SEYMOUR, ANNE: Walking in Circles, in: Long, Walking in Circles (1991), S. 7-39, zit. S. 24; erwähnt auch bei: SLEEMAN, „More and less“ (1997), S. 6.

trägt, mit Anweisungen. Danach richtet er seine Geschwindigkeit oder Laufrichtung („A walk carrying a bag of pebbles with a word written on each / up down fast slow north south east west straight meandering“). Er gelangt FROM UNCERTAINTY TO CERTAINTY DARTMOOR ENGLAND 1998, von Ungewißheit zu Gewißheit. Die Kieselsteine zieht er in nicht festgelegten Abständen aus seiner Tasche. Nachfolgend legt er die Steine auf den Boden und folgt von dort an der Anweisung auf dem Stein. Diese Prozedur wiederholt er so lange, bis alle Kiesel aus der Tasche entfernt worden sind. Zu Beginn ist ungewiß, in welche Richtung und auf welche Weise er laufen muß („The pebbles are drawn at random out of the bag / one by one at indeterminate intervals. Each is placed / on the ground and the walk proceeds from that place by following the word on the pebble. This procedure / is repeated from pebble to pebble until the bag is empty.“). Je länger er läuft, je mehr Steine er „verbraucht“ hat, desto besser kann Long abschätzen, wie die Wanderung weiter verlaufen wird. Die letzte Anweisung kann er mit Gewißheit voraussehen. Die nachfolgenden Wortgruppierungen geben die Reihenfolge der Laufgeschwindigkeit und der Wegrichtung an.

Für die annähernd gleich konzipierte, als Textarbeit festgehaltene Wanderung WALKS OF CHANCE DARTMOOR ENGLAND 1998 ist der Ausgang noch ungewisser. Hier führt Long elf Steine mit sich („Walks carrying a bag of eleven pebbles with a word written on each“). Zu den zehn der vorigen Arbeiten tritt ein Endstein hinzu, ein Stein mit der Aufschrift „End“ („Up down end fast slow north south east west straight meandering“). Im Gegensatz zu FROM UNCERTAINTY TO CERTAINTY werden die Steine hier wieder in die Tasche zurückgelegt. Long befolgt die auf den Kieselsteinen festgehaltenen Anweisungen so lange, bis er den Endstein gezogen hat („Each walk is realised by observing this system: / The pebbles are drawn at random out of the bag one by one at indeterminate intervals / Each pebble is returned to the bag while the walk proceeds by following the word on that pebble / This procedure is repeated from pebble to pebble until the end pebble is drawn“). Wenn Long Pech hat, kann ihn dieses Konzept zu langen und anstrengenden Wanderungen nötigen. Allein das Lesen des ersten Marsches läßt die Zunge stolpern: „East fast up south up straight south meandering north west north up fast end“. Der zweite ist nur kurz: „East up end“. Doch können über Länge oder Kürze der Wanderung kaum genaue Aussagen getätigt werden. Long behält die Oberhand über den Zufall, da er sich keine einengenden Zeitvorgaben über die Intervalle des Steineziehens macht. So kann er, wenn ihm eine Vorgabe zu anstrengend wird, die Steine schneller hintereinander aus seiner Tasche holen. Aus diesem Grund kann die erste Wanderung sogar nur wenige Minuten gedauert haben, die zweite vielleicht viele Stunden.

In beiden Arbeiten, in FROM UNCERTAINTY TO CERTAINTY und in WALKS OF CHANCE, spielen Dauer und Entfernung eine nur zweitrangige Rolle. Wichtig ist das vom Zufall getragene und doch selbstbestimmte Umherstreifen, ein Sichgehenlassen, eine Form des Zusammenseins mit Steinen, das Spüren der Steine, das Kreisen der Gedanken um die Steine, um Zufall und Abhängigkeit, so wie bei Molloy.

Die Verbindung zwischen Stein und Text weckt Assoziationen zu den beschrifteten Steinen Ian Hamilton Finlays aus der Serie *Nature Over Again After Poussin*. Hierfür hat Finlay einen eiförmigen, circa vierzig Zentimeter breiten weißen Stein zwischen mehrere etwas kleinere, kantige und dunklere Steine positioniert (Abb. 46).<sup>233</sup> Die Steingruppe ist am unteren rechten Bildrand gruppiert, vor einer weiten Wiese. In den weißen Stein ist der Name „Corot“ gemeißelt. Sprache und Stein hängen hier zusammen, doch wird keine Longsche Arbeitsan-

---

<sup>233</sup> ABRIOUX, YVES: Ian Hamilton Finlay. A visual primer [1985], Vorw. von Stephen Bann, 2., erw. Aufl., Tottenham 1992.

weisung gegeben und die Arbeit nicht als Text umgesetzt. Finlay wählt die Photographie, das Bild hat Vorrang vor der Sprache. Da der Stein sichtbar wird, kann von „Konkreter Poesie“ gesprochen werden. Die Umsetzung im Bild ist unumgänglich, da der Witz dieser Arbeit darin besteht, daß der französische Maler des 19. Jahrhunderts Jean-Baptiste Corot durch seine Landschaftsgemälde bekannt wurde, auf denen irgendwo im Bild ein roter Punkt (ein Kleidungsstück, eine Blume, das rote Stück eines Bauwerkes), der nach ihm benannte „Corot-Punkt“ auftauchte. Finlay schafft mit seiner Photographie ein Landschaftsbild mit einem solchen „Corot-Punkt“ nicht durch die Farbe Rot, sondern durch den Namen Corot auf einem Punkt, eingraviert in den Stein, ein kleiner Punkt in der weiten Landschaft. Longs Text-Stein-Verbindungen hingegen bleiben abstrakt, werden nicht verbildlicht.

Stein im Bild schafft Long mit seinen Außen- und Innenskulpturen, für die er weitaus bekannter als für seine Textarbeiten ist. In der Landschaft ist Long vom dort vorzufindenden Material abhängig, da Long kein mitgebrachtes verwendet. Die Wahl des Steines oder eines anderen Materials ist dem Zufall überlassen. Hierin unterscheidet sich Long beispielsweise von Ulrich Rückriem, der seine gespaltenen Skulpturen vorwiegend aus Dolomit und Granit herstellt. Diese Steinsorten sind fast Rückriems Markenzeichen, wohingegen Long keinen bestimmten Stein bevorzugt. Auffällig ist nur, daß Long im Innenraum oft Schiefer benutzt: schwarzen, grauen oder roten, Stücke, natürlich gebrochene oder geschnittene Platten. Für seine Innenskulpturen kann Long das Material frei wählen und auf den Raum abstimmen. Diese Kreise benennt Long dann auch mit ihrem Material „slate“, zum Beispiel SEGOVIA SLATE CIRCLES PALACIO DE CRISTAL MADRID 1986, CORNWALL SLATE LINE THE TATE GALLERY LONDON 1990 und STONE LAKE SCHIEFER-SEE SCHLOSS CROTTORF 1988. Für andere Skulpturen lauten die Titel nach Orten oder Farben oder nur „Stone Circle“. Mit der Wahl ausgerechnet des Schiefers steht Long allein unter den Künstlern. Daher gibt es auch keine Materialikonologie für dieses Material.

Außerdem ist eine große Affinität Longs für Granit auszumachen. Auch wenn er daraus nur selten Innenskulpturen gestaltet, handeln viele seiner Textarbeiten von den Steinen in Dartmoor; und dieses Hochmoor besteht zu einem großen Teil aus Granit. Daher kann Longs Aussage, er nutze Steine, weil die Erde daraus bestehe,<sup>234</sup> zu einem guten Teil auf diese von ihm bevorzugte Wandergegend bezogen werden, aber auch auf Goethes bekannte Bekundung, Granit sei die „Grundfeste unserer Erde“<sup>235</sup>. In den Textarbeiten GRANITE LINE ENGLAND 1980 und A GRANITE LINE REMOVED ENGLAND 1995 sowie GRANITE STEPPING STONE-CIRCLE ENGLAND 1980 („A 5 mile circular walk on Dartmoor / Passing over 409 rock slabs and boulders“) erwähnt Long den Granit direkt. Kartenarbeiten wie A SEVEN DAY CIRCLE OF GROUND DARTMOOR ENGLAND 1984, DARTMOOR RIVERBED STONES ENGLAND SPRING 1991, EIGHT WALKS DARTMOOR ENGLAND 1974 (Abb. 32), DARTMOOR RIVERBEDS DEVON ENGLAND 1978 (Abb. 28), A SEVEN DAY CIRCLE OF GROUND DARTMOOR

<sup>234</sup> LONG, five, six (1980), [S. 2].

<sup>235</sup> „Jeder Weg in unbekannte Gebürge bestätigte die alte Erfahrung daß das Höchste und das Tiefste Granit sei, daß diese Steinart die man nun näher kennen und von andern unterscheiden lernte die Grundfeste unserer Erde sei worauf sich alle übrigen mannigfaltigen Gebürge hinauf gebildet. In den innersten Eingeweiiden der Erde ruht sie unerschüttert, ihre hohen Rücken steigen empor, deren Gipfel nie das alles umgebende Wasser erreichte.“ GOETHE, JOHANN WOLFGANG: (Granit II) [1785], in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Wolf von Engelhardt u. Manfred Wenzel, Bd. 25 Schriften zur Allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie, Frankfurt am Main 1989, S. 312-316, zit. S. 313. Goethe ist der erste, der dieses Gestein ästhetisch rezipiert: HOORMANN, Land Art (1996), S. 186.

ENGLAND 1984 und FOUR DAYS AND FOUR CIRCLES, die allesamt durch Gebiete mit in die Karten eingezeichneten Steinkreisen und -gräbern führen, implizieren den Granit, auch wenn er nicht direkt erwähnt wird. Bei den konzeptuellen durch das Dartmoor führenden Wanderungen FROM UNCERTAINTY TO CERTAINTY und WALKS OF CHANCE wird er Granitstücke mit sich getragen haben.

Long unterscheidet sich von anderen Künstlern der Land Art und Minimal Art durch die Nichtbearbeitung des Steines. Es ist dies eine Profanisierung und eine negative Anpassung an die Tradition, da Long wertlose, kleine Steine zu einem neuen Zusammenhalt fügt und nicht aus einem großen Stein eine Skulptur herausarbeitet.<sup>236</sup> Long nimmt entweder die Steinbrocken so wie er sie vorfindet oder er läßt sie für die Innenskulpturen im Steinbruch schlagen. Diese Steine beläßt er aber auch so. Sie weisen nur die Schnittspuren des Steinbruchs auf. Ulrich Rückriem dagegen spaltet den Stein durch Eisenkeile, die er mit einem Hammer in den Stein hineintreibt und damit die natürliche Struktur des Steines offenlegt.<sup>237</sup>

Das Interesse Longs am Aufsuchen von Steingegenden läßt sich auf den am Ende des 18. Jahrhunderts ausbrechenden Forschungsdrang auf den Gebieten der Geographie und Geologie (damals „Geognosie“) sowie das damit einhergehende Reisefieber zu markanten Steinvorkommen,<sup>238</sup> wie der aus Basalt bestehenden Fingalshöhle auf der Insel Skye zurückführen. Long bringt von diesen Reisen nicht wie die damaligen Künstler Stiche und Gemälde mit, er schildert seine Eindrücke mittels Text- und Kartenarbeiten oder gestaltet seine Steinskulpturen. Die Basalthöhlen hat Long nicht aufgesucht, obgleich sie sich in Großbritannien befinden, doch wird dies wohl nicht an der Steinsorte liegen, als vielmehr daran, daß Long touristische Gegenden meidet.

Long geht es um die Darstellung des Elementaren in den Außen- und Innenskulpturen, die ihren Reiz aus der Spannung zwischen Vergänglichkeit der Skulptur und Dauerhaftigkeit des Materials ziehen.<sup>239</sup> Im Innenraum bringt Long die fremd gewordenen Elemente durch die Präsentation von Naturmaterialien wieder nahe, auch wenn sie dort fremd wirken; sie sind nicht mehr so unmittelbar wie in der Landschaft; darin liegt die Gefahr, daß Longs Skulpturen reine Dekoration werden.<sup>240</sup> Manche Skulpturen verflachen zur bloßen Zurschaustellung von

---

<sup>236</sup> HECKMANN, Figur (1999), S. 239.

<sup>237</sup> Zur Steinbearbeitung bei Rückriem: HOORMANN, Land Art (1996), S. 136 f.

<sup>238</sup> Zur geologischen Forschung des 18. Jahrhunderts und zu Reisen zu steinernen Naturschönheiten: STAFFORD, BARBARA M.: Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the illustrated Travel Account. 1760-1840, Cambridge (Mass.) 1984; KLONK, CHARLOTTE: Science and Perception of Nature. British Landscape Art in the late eighteenth and early nineteenth Centuries, New Haven/London 1996.

<sup>239</sup> „Die Anmutung des Elementaren wird aber weniger strukturell in die Komposition des Werkes verlegt, als vielmehr unmittelbar zur Anschauung gebracht. Dennoch sind auch auf der Kompositionsebene Anspielungen an die Eigenschaften des Elements zu konstatieren: das Runde des Kreises gegen das Kristalline des Steines; die Vorläufigkeit des Werkes gegen das Alter und die Dauer des Elements. Ihre ästhetische Kraft beziehen die Werke aus der Konfrontation der Elemente mit den Setzungen des Kunstsystems und dessen spezifischen Diskursregeln.“ HOPPE-SAILER, Elementare Wahrnehmungen (1996), S. 173.

<sup>240</sup> „Natürliche Materialien werden aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgelöst, in einem neuen Raum vorgestellt, und erst durch diesen Schritt wird es möglich, weitere Eigenschaften des gewählten Materials herauszuarbeiten. In dieser Konfrontation von Materialien mit Orten kultureller und künstlerischer Tätigkeit liegt eine der Bedeutungsebenen der Arbeiten Richard Longs. Er zeigt in seinen Innenraumwerken, daß es eines spezifischen Rahmens bedarf, um Strukturen der uns fremd gewordenen Elemente bewußt in ihren vielschichtigen Bedeutungen wahrzunehmen. [...] Bei den Innenraumarbeiten zeigt sich, daß eine Veränderung des Materials im Moment des künstlerischen Eingriffs beziehungsweise der musealen Präsentation eintritt. Das Element verliert an Unmittelbarkeit seiner Erscheinung, die es als Stein in der Landschaft noch besitzt. Der Eingriff des Künstlers birgt jedoch auch die Gefahr einer Ordnungsstiftung bis hin zur Dekoration.“ EBD., S. 176.

Material ohne Bezug zum Raum. Aber Stein ist nicht nur als Naturmaterial fremd geworden, er kann an sich, aufgrund seiner Härte, seiner Leblosigkeit und seiner, im Vergleich zur menschlichen Lebensdauer, enormen Langlebigkeit als das dem Menschen Fremdeste bezeichnet werden; im Spiegel dieser Fremdheit kann sich der Mensch seine Eigenheit bewußt machen.<sup>241</sup> Long sei sich der geologischen Zeit durch die Wahl des Materials Stein bewußt<sup>242</sup> und wird sie als Gegensatz zur Kurzlebigkeit seiner Skulpturen einsetzen. Für ihn seien Steine wie Sandkörner in der Weite der Landschaft,<sup>243</sup> also eine verschwindend kleine Menge angesichts der Unermeßlichkeit der Natur, des Raumes. Die Steine und seine Skulpturen sind nur ein Aspekt in der Natur. Die dem Stein eigentümliche Kälte läßt die Skulpturen Longs im Ausstellungsraum oft ebenso kalt und unnahbar scheinen. Fremdheit, Dauerhaftigkeit und Ruhe ist ihm eigen.

### *Holz*

Holz hingegen besitzt eine verborgene Wärme, „es brennt von innen her“; sein Geruch machten Holz zu einem „Wesen“.<sup>244</sup> Holz strahlt Behaglichkeit, Ruhe und Vergänglichkeit aus. Es vermittelt nicht das Ewigkeitsgefühl des Steines, sondern statt dessen eine brennende Unruhe. Es erinnert an Wald und frische Natur, auch wenn Long es nur in leblosen Stücken – in Form von Treibholz, Ästen oder Zweigen oder von abgebranntem Holz – sowohl im Innen- als auch im Außenraum verwendet.

Eine Ausnahme bilden die weißlackierten Sperrholzplatten, aus denen Long in ENGLAND 1967 (Abb. 3) einen einfachen Ring und in IRELAND 1967 (Abb. 47, vgl. Kap. „Der Blick auf die Landschaft“) drei konzentrische Ringe legte. Für diese Arbeiten brachte er das Material in die Natur mit, noch dazu behandeltes, bemaltes Material. Später ist er davon abgekommen.

„Sticks“ – darunter firmieren bei Long beschnittene und geglättete Äste oder Zweige – verwendet er für STICKS IN THE NORTH WOODS MANITOBA CANADA 1974. Neun etwa anderthalb Meter lange, nebeneinanderliegende Äste heben sich hell vom Gestrüpp aus Gras und anderen Ästen ab. Die Äste bestimmen etwas mehr als die Hälfte der Bildhöhe. Das Bild endet horizontlos mit hohem Unterholz. Hier scheint das Wechselspiel zwischen geglätteten, großen Ästen und wildwachsendem Gestrüpp Long interessiert zu haben. Die Kontraste sind wie immer nur wenig mit photographischen Mitteln herausgearbeitet.

Anders bei Hamish Fulton, der eine fast identische Anordnung von Ästen vier Jahre später „nachlegte“. Bei Fulton liegen in SEVEN DAYS *Whistling elk a seven day walk in the Rocky Mountains of Alberta, Canada Autumn* 1978 sieben Zweige, sie wirken schmäler und kürzer als die Äste Longs, nebeneinander. Sie füllen die gesamte Bildhöhe und Bildbreite aus.

---

<sup>241</sup> Das Steinerne als das dem Menschen Fremdeste: BÖHME, HARTMUT: Das Steinerne. Anmerkungen zu einer Theorie des Erhabenen aus dem Blick des Menschenfremdesten, in: Pries, Christine (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989, S. 119-141, zit. S. 128. „Stein ist das, was sich mir im Schein, daß ich nur dieses bin, als ein Moment des Anderen im Eigenen zeigt. Für diese Erfahrung muß es das Steinerne geben.“ EBD., S. 140.

<sup>242</sup> „The sculptures contain the geological time of the stones.“ CODOGNATO, Interview Long (1998), [S. 13].

<sup>243</sup> „My stones are like grains of sand in / the space of the landscape.“ LONG, five, six (1980), [S. 3].

<sup>244</sup> „[...] weil es seine Substanz der Erde entnimmt, wie es lebt, atmet und ‚arbeitet‘. Es besitzt eine verborgene Wärme, es glänzt nicht bloß wie Glas, es brennt von innen her. In seinem Gewebe hält es die Zeit gefangen, ist also ein ideales Gefäß und zugleich ein Inhalt, den man dem Griff der Zeit entziehen will. Das Holz hat einen eigentümlichen Geruch und sogar eigene Parasiten. Kurz, dieses Material ist ein Wesen.“ BAUDRILLARD, JEAN: Das Ding und das Ich. Gespräch mit der täglichen Umwelt [Le système des objets, Paris 1968], Wien 1974, S. 50.

Der Untergrund ist leicht gefleckt; es könnte sich um Schnee oder Sand handeln. Fulton gelingt mit dieser Aufnahme der Eindruck, als schwebten die Zweige kurz über dem Boden. Während Long bloß Astwerk reiht ohne tieferen Sinn, entsprechen bei Fulton die sieben Äste den sieben Tagen seiner Wanderung. Vielleicht hat er jeden Tag einen Zweig als Erinnerungsstück aufgenommen.

Anspruchsvoller als seine Skulptur STICKS IN THE NORTH WOODS ist Longs CIRCLE IN AFRICA MULANJE MOUNTAIN MALAWI 1978. In hohem Gras und umrahmt von niedrigen Bäumen sind rauhe Äste zu einem breiten Ring über- und nebeneinandergelegt. Aus dieser Arbeit wird ersichtlich, aus welcher Umgebung das skulpturale Material stammt, da umstehende Bäume zu sehen sind. Aber auch der sich links im Hintergrund erhebende Berg und der wolkige Himmel bieten eine Stimmung dar, die flirrende Hitze und nahendes Gewitter ahnen lassen.

Treibholz benutzt Long sowohl in der Natur als auch im Museum. Das von der Beringstraße angeschwemmte Holz stapelt Long am Arktischen Polarkreis („Bering Straight driftwood on the Arctic Circle“) zu einem ausgefüllten Kreis für die Arbeit A CIRCLE IN ALASKA 1977 (Abb. 48). Nicht nur das Meer, das die obere Hälfte der Aufnahme ausmacht, glänzt im Sonnenlicht (vermutlich Abendsonne), auch das auf dem Kieselstrand befindliche Holz erhält einen Glanz. Darin liegt ein großer Reiz der Holzarbeiten. Das Meer ist zwar nicht zu riechen, aber sein Geruch läßt sich erahnen.

Im Innenraum kann der Geruch von Treibholz betören. Die RHINE DRIFTWOOD LINE KLEVE 2001 konnte bei der Annäherung gerochen werden, noch bevor sie in ihrer Raumecke gesehen werden konnte. Salziges Wasser, leicht modriger Geruch steigt in die Nase und machen die aus angeschwemmtem Rheinholz bestehende Rechteckfläche ansehnlich, die ohne den Geruch nur aufgrund ihrer Binnenstruktur (ein Wirrwarr von Hölzern) wirkte und daher eine Wahrnehmungsqualität weniger aufwies.

Mit der Zeit geht dieser Geruch jedoch verloren. Bei einem Wiederaufbau nach vielen Jahren hat die Skulptur somit einen wesentlichen Teil ihrer Ausstrahlung verloren. Daher sind die Holzskulpturen nicht unbedingt wegen der kürzeren Lebensdauer des Holzes vergänglich – das Holz zerfällt nicht in absehbarer Zeit – aber der Geruch hält sich nicht über Jahre.

Zum Element Feuer, und nicht zum Wasser wie beim Treibholz, besteht eine Verbindung beim „firewood“. Zum einen kann dies bei Long Feuerholz bedeuten, Holz, das zum Heizen verbrannt wird, wie in VILLAGE FIREWOOD BOLIVIA 1981 oder aber bei Waldbränden verbranntes Holz wie in FOREST FIRE WOOD LINE ARGENTINA 1997. Die Arbeit in Bolivien ist ein mit weiten Abständen gelegter Kreis aus ausgetrockneten Holzstümpfen vor einer strohgedeckten Steinhütte. Durch die vereinzelte Anordnung auf steinigem Boden wird das Gefühl der Vereinsamung verstärkt, das sich beim Anblick der Stümpfe wie auch bei der verlassenen Hütte ergibt. „Feuerskulpturen“ fertigt Long nicht nur in warmer Umgebung. Für die auf einer winterlichen Wanderung durch Argentinien („Along a six day winter walk“) entstandene FOREST FIRE WOOD LINE legt Long das von einem Waldbrand übriggebliebene Holz zu einer Linie in den Schnee. Um die Skulptur herum ragen abgebrochene Baumstümpfe und kahlgebrannte Stämme aus dem ehemaligen Waldboden. Auch hier wird der Eindruck von Verlassenheit vermittelt, mehr aber noch der von Tod und Verfall. Außerdem kontrastiert die vormalige Brandhitze mit der winterlichen Schneekälte. Doch da das Feuer ein vernichtendes gewesen ist, kann kein wärmendes Gefühl aufkommen.

Baumreste verwendet Long in seinen Rindenarbeiten. Große, zu einem Kreis gelegte Borkenstücke bilden den PINE TREE BARK CIRCLE FÜRSTENAU SWITZERLAND

1985 (Abb. 49). Sie steigern den holzigen Raumeindruck, der durch den Parkettboden gegeben ist, vor allem auch dadurch, weil die den Parkettstücken ungefähr entsprechenden Borkenstücke ein gleichartiges Muster aus sich berührenden Teilen wie das Parkett bilden.

In den Textarbeiten kommt ein anderer Umgang mit Holz zum Tragen. Es ist ein konzeptueller, wie er bereits bei den Steinarbeiten beobachtet werden konnte. Für *MISSISSIPPI RIVER DRIFTWOOD THE MISSISSIPPI DELTA LOUISIANA* 1981 legt Long eintausend Treibholzstücke entlang des Flußverlaufes des Mississippi und entlang seines eigenen Wanderweges („A thousand pieces of driftwood / placed following the waterline / and along the walking line“). Nachfolgend benennt er Orte, Eindrücke und Gefühle, die er dabei gewonnen hat: ein Myrtengehölz („Myrtle grove“), Diamanten („Diamond“), den Ort „Boothville“.

Bäume scheinen Long zu faszinieren, hat er doch eine Baumwanderung vorgenommen, ist von Baum zu Baum gelaufen: *FROM TREE TO TREE ENGLAND* 1986. Auf einem Weg von achtzig Meilen durch Avon hat er fünfzehn verschiedene Baumarten ausfindig gemacht. Dies zeugt von hervorragenden botanischen Kenntnissen Longs.

Auf seinen Photographien zeigt Long meist keine „echten“ Bäume. Er benutzt unbearbeitetes Holz, das er an den Orten, an denen die Skulpturen entstehen, vorfindet. Ausschließlich liegende Holzskulpturen schafft Long im Gegensatz zu Carl Andre, der Holz in stehenden und liegenden Stücken einsetzt, das zudem zu ungefähr einen Meter langen Bohlen bearbeitet wurde.

### *Erde/Schlamm*

Der Erde bedient sich Long als Träger seiner Skulpturen in der Natur, er hinterläßt in ihr seine Spuren, er nutzt sie als Weg, und er formt Skulpturen aus Rasenstücken, Torf und Schlamm.

Das aufflammende Interesse am Material Erde ab den sechziger Jahren kann mit der Gaia-Hypothese belegt werden, die alle heutigen naturwissenschaftlichen Ideen in das Zeichen der Erdmutter Gaia stellt und die davon ausgeht, daß alle Prozesse auf der Erde mit allen Organismen und deren Umgebung verflochten seien.<sup>245</sup> So ist auch der HET-Mythos, der Himmel-Erde-Trennungs-Mythos, nach dem Himmel und Erde nach der Schöpfung auseinander treten und Gaia als die lebensspendende Mutter oder auch als Künstlerin auftritt, interkulturell verbreitet.<sup>246</sup> Doch den Aspekt der Erde als Schöpferin<sup>247</sup> bedient Long nicht. Die Land

---

<sup>245</sup> „Als wir die Gaia-Hypothese in den siebziger Jahren vorstellten, gingen wir davon aus, daß sich die Atmosphäre, die Meere, das Klima und die Erdkruste aufgrund der Verhaltensweise von lebenden Organismen so regulieren, daß Leben möglich ist. Genauer ausgedrückt besagt die Gaia-Hypothese, daß die Temperatur, der Oxydationszustand, der Säuregehalt und bestimmte Aspekte von Gesteinen und Gewässern zu jeder Zeit konstant bleiben und daß sich diese Homöostase durch massive Rückkopplungsprozesse erhält. Diese Prozesse werden von der Lebenswelt unwillkürlich und unbewußt in Gang gesetzt. Für die geeigneten Bedingungen sorgt die Sonnenenergie. Die Bedingungen bleiben allerdings nur kurzzeitig konstant. Sie entwickeln sich entsprechend den wechselnden Erfordernissen in einer Welt von Lebewesen, die sich ebenfalls entwickeln. Leben und seine Umgebung sind so eng miteinander verflochten, daß eine Evolution immer Gaia betrifft, nicht die Organismen oder deren Umgebung für sich genommen.“ LOVELOCK, JAMES: Das Gaia-Prinzip. Die Biographie unseres Planeten [The Ages of Gaia. A Biography of Our Living Earth, New York/London 1988], Zürich/München 1991; aufgegriffen und mit anderen Gaia-Mythen in Beziehung gesetzt von: BÖHME, HARTMUT: Gaia. Bilder der Erde von Hesiod bis James Lovelock, in: Kornmacher, Sylvia / Cordes-Vollert, Doris (Hrsg.): Erde – Zeichen – Erde, Textband zur Ausschreibung der IGBK, AIAP, IAA für den Sommer 1992, Bonn 1992, S. 18-65, zit. S. 19 f.

<sup>246</sup> EBD., S. 26.

<sup>247</sup> Zur Erde als lebensspendende Kraft: BREDEKAMP, HORST: Die Erde als Lebewesen, in: kritische berichte 9 (1981), H. 4/5, S. 5-37.

Art pointiert nicht nur bestimmte Momente moderner Kunst, sondern knüpft zugleich, wenn auch nicht immer bewußt, an die antiken naturphilosophischen Traditionen an.<sup>248</sup> Entweder bilden diese Künstler den Produktionsprozeß ihrer eigenen Werke ab oder das Material selbst wird zum Thema.<sup>249</sup> Ersterem lassen sich die Schlamm-Arbeiten von Richard Long, letzterem seine Torf- oder Rasenskulpturen zuordnen. Erde ist ein Urstoff, wertloses Material, aber auch heilige Substanz.<sup>250</sup> Diesen Kontrast gestaltet Long. Das für skulpturale Zwecke recht untaugliche Material – Erde läßt sich nicht gut formen – schichtet Long zu Skulpturen um oder auf. Die Erde ist jedoch nicht nur das Symbol für Fruchtbarkeit, sie steht auch für das Feste, für den tragenden Grund, das Verlässliche, so daß sie in der Allegorik oft mit dem Signum des Mauerwerks versehen wird.<sup>251</sup> In dieser Bedeutung macht sich Long die Erde zunutze: Sie ist Untergrund für seine Skulpturen und Spuren. Daß die Erde erschütterbar ist durch Erdbeben – auch ein allegorisches Motiv –,<sup>252</sup> darauf geht Long mit seinem Werk nicht ein. Warum er eine Innenskulptur EARTHQUAKE CIRCLE GALERIE TSCHUDI GLARUS SWITZERLAND 1991 betitelt, läßt sich nicht erschließen, da es sich bei den Steinen wohl kaum um Überreste eines Erdbebens gehandelt haben wird.

Ein bemerkenswerter Aspekt der Erdarbeiten Longs liegt darin, daß das englische Wort für Rasen und Torf gleichermaßen „turf“ lautet. So benutzt Long „turf“ im Außenraum als ausgestochenen Rasen, als Negativform, und im Innenraum als Torf, den er auch aussticht, aber zu Positivformen zusammenlegt. Einen Rasenkreis stellt TURF CIRCLE ENGLAND 1966 (Abb. 14) dar. Innerhalb einer Kreisform wurden Einzelstücke in Radspeichenform herausgeschnitten und anschließend herausgenommen, so daß die Einschnitte sichtbar bleiben (vgl. Kap. „Medien“ und „Der Blick auf die Landschaft“). Diese Negativform wird zu einer Positivform im TURF CIRCLE ARNOLFINI BRISTOL 1990. Hier sind quaderförmig ausgestochene Torfstücke zu einem ausgefüllten Kreis im Galerieraum gelegt worden. Die Form umschließt zwei Raumpfeiler, die Größe der Torfstücke entspricht ungefähr jener der Parketteile. Daher wird ein idealer Zusammenklang zwischen Skulptur und Raum erreicht.

Wie Holz hat auch Erde, hat Torf einen eigentümlichen Geruch, der die Natur noch näher in den Museumsraum zu bringen scheint. Dadurch ist der Besucher stark angetan von Erdsulpturen. Long benutzt stets unbehandelte Erdstücke, wohingegen Walter De Maria für seinen *Erdraum* die Erde chemisch behandelt hat, um sie haltbar zu machen.

Seinen *Earth Room* (Abb. 50) hat De Maria mehrfach ausgeführt: 1968 in der Galerie von Heiner Friedrich in München, 1974 in Darmstadt, 1977 in New York und seit 1980 nochmals und seitdem permanent zu sehen in New York. Für letzteren sind 191 m<sup>3</sup> Erde auf einer Fläche von 335 m<sup>2</sup> verteilt. Die Höhe der Erdmasse beträgt 56 cm. Vom übrigen Galeriebereich ist sie durch eine etwas höher ragende Glasplatte abgetrennt. Zur Konservierung des Bodens muß dieser regelmäßig geharkt, bewässert und von Pilzbefall freigehalten werden.<sup>253</sup> Es entsteht ein spannungsvolles „Schwarzweißbild“: schwarzer Mutterboden vor weißen Wänden, nochmals gegliedert durch weiße Pfeiler. Durch die Behandlung behält die Erde De Marias länger ihre Form, sieht länger ansehnlich aus. Longs unbehandelte Torfstücke hin-

<sup>248</sup> H. BÖHME, Gaia (1992), S. 48.

<sup>249</sup> EBD., S. 48-50.

<sup>250</sup> WAGNER, Material der Kunst (2001), S. 111.

<sup>251</sup> G. BÖHME / H. BÖHME, Feuer, Wasser (1996), S. 282.

<sup>252</sup> EBD., S. 283-286.

<sup>253</sup> HOORMANN, Land Art (1996), S. 23; dort auch ausführlich zu den verschiedenen Versionen und deren unterschiedlichen Bedeutungsebenen: EBD., S. 19-28.



gegen krümeln schnell, zerfallen und ihr Geruch geht in kürzerer Zeit verloren. Doch ist bei ihm die Erde „natürlicher“ als bei De Maria.

Für die Schlamm-Arbeiten ist der Geruch nicht ausschlaggebend. Es geht bei ihnen um die Darstellung des Herstellungsprozesses. Long spricht von einem Bild seiner Gesten, die Geschwindigkeit seiner Handführung zeigend.<sup>254</sup> Für die Abdrücke arbeitet er langsam und bedächtig mit hoher Konzentration, um nicht die Form zu verlieren; für die Wischspuren schnell. Für letztere arbeitet Long impulsiv.<sup>255</sup> Impulsiv entstehen ebenfalls die Spritzspuren auf dem Boden oder die Wurfspuren von Schlamm, den Long an die Wände wirft. Das kommt auch in den Titeln zum Ausdruck. Die Schlamm-Abdrücke benennt Long SLOW HAND CIRCLES LOS ANGELES 1990 oder SLOW HAND MUD SPIRAL LONDON 1988. So wird auch hier, genau wie bei den Wanderungen, die Geschwindigkeit thematisiert, das Ausprobieren des Körpers in den Extremen langsamer und schneller Bewegung. Die Bewegung des Körpers wird direkt in eine Form übertragen.

Für Textarbeiten verwendet Long Schlamm in ähnlicher Weise wie die Steine. MUD WALK ENGLAND 1987 erzählt, wie Long Schlamm mit sich trägt und in andere Flüsse wirft („A 184 mile walk from the mouth of the river Avon / to a source of the river Mersey / casting a handful of river Avon tidal mud / into each of the rivers Thames Severn Trent and Mersey / along the way“). Es handelt sich um eine abstrakte Verwendung und Umsetzung des Schlammmaterials. Long unterstreicht die Bedeutung des Schlammes durch die Verwendung der Farbe Braun.

Long bevorzugt den Schlamm des Flusses Avon wegen dessen Farbe,<sup>256</sup> aber er arbeitet auch mit Kaolin (Porzellanerde, „china clay“), einem weißen Ton, den er kontrastierend zu bräunlichem Schlamm oder auch einzeln einsetzt. Long verwendet Schlamm aufgrund seiner Praktikabilität, da er ihn überall mit hinnehmen könne und aufgrund dessen Mittelstellung zwischen Stein und Wasser,<sup>257</sup> zwei anderen wichtigen Materialien Longs. Wichtig für die Schlammverwendung Longs ist der Aspekt, Erde als „Berührungsrelique“ zu sehen<sup>258</sup>. Auch seine Torfstücke berührt und bewegt Long, doch für die Schlamm-Arbeiten wird seine Körperbewegung noch direkter in Form umgewandelt.

Hinter den Skulpturen aus Holz oder Stein bleiben die Schlammwürfe und Schlamm-Abdrücke qualitativ zurück. Long geht mit ihnen zu wenig auf den Raum ein. Sie sind nur Form, sehr dekorativ. Mehr Atmosphäre erreicht Long, wenn er die gesamte Wand gestaltet, beispielsweise mit waagerechten Linien, verstärkt durch eine schwarze Grundierung der gesamten Wandbreite, als wenn er nur einen Kreis in die Wandmitte setzt. Linien wirken natürlicher, weil sie mit der Wandform korrespondieren, Kreise hingegen aufgesetzt. Spannungs-

---

<sup>254</sup> „In other works, like my hand circles in mud, or waterlines, my work is more obviously an image of my gestures.” LOBACHEFF, Interview Long (1998), [S. 12]. „Because they [the mud works, M.-L. G.] show the nature of water as well as mud – the wateriness of it – I have to work quickly to make the energy for the splashes. The image is both my actual hand marks but also the chance splashes which are determined by the speed of my hand, the viscosity of the mud, and gravity. There is the scale of the work both as a whole image and also the micro-scale of the splashes with their cosmic variety.” CODIGNATO, Interview Long (1998), [S. 13].

<sup>255</sup> „They [the mud works, M.-L. G.] are, not counting the time of preparation, impulsive works, made without reflection or perception during their making.” FUCHS, Long (1986), S. 103.

<sup>256</sup> „So, I would really prefer to travel with my own mud because it is the best colour.” GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 12.

<sup>257</sup> „La boue est ce matériau fantastique, à mi-chemin entre la pierre et l’eau, qui sont deux thème constants dans mon travail. J’aime aussi la boue parce que c’est quelque chose de très pratique que je peux emporter dans n’importe quelle partie du monde.” GINTZ, Interview Long (1986), S. 5.

volle Kreise entstehen nur dann, wenn Long sie in Segmente zerlegt oder sie in verschiedenen Größen nebeneinander auf die Wand aufträgt, so daß sie etwas Prozeßhaftes und Transformatorisches erhalten wie in *FROM ONE TO ANOTHER* 1996 (Abb. 20).

Der Land-Art-Künstler Robert Smithson beschreibt in einem Essay, daß die Bewußtheit von Schlamm und Sedimentierung notwendig zum Verständnis der Landschaft sei.<sup>259</sup> Er legt Wert auf die geologischen Schichten der Erde und auch des Schlammes, die er zu erforschen suchte. Long hingegen geht es nicht um naturwissenschaftliche Materialforschung. Für ihn steht das Material als Umsetzung seiner Wanderung, seiner Bewegung im Vordergrund.

Long läßt sich zu jenen Künstlern zählen, die der Natur nicht Herr werden wollen, sondern die innerhalb der Natur den Raum des Menschen ausmachen und dadurch mit der Gaia-Hypothese korrespondieren, die Wissenschaft zur Verbesserung der menschlichen Kultur einsetzt.<sup>260</sup> Hierin steckt eine leichte Überhöhung. Der wissenschaftliche Aspekt bei Long ist kaum ausgeprägt. Doch handelt Long im Sinne Gaias, weil er die Natur nicht zerstört und damit die menschliche Kultur nicht gegen die Natur einsetzt.

### *Wasser/Schnee*

Long erachtet seine Schlamm-Arbeiten im Innenraum als äquivalent zu den Arbeiten mit Wasser im Außenraum.<sup>261</sup> Durch das Verdünnen des Schlammes und seine Herkunft aus Flüssen oder aus dem Meer kann diese Beziehung hergestellt werden. Da Schlamm vom Material her aber eher zur Erde gehört, sollten Schlamm und Wasser getrennt behandelt werden. Den Unterschied zwischen der Verwendung von Wasser im Außen- und Schlamm im Innenraum sieht Long in der Ephemerität der Wasserspuren in der Natur sowie in der Beständigkeit der Schlammspuren im Galerieraum.<sup>262</sup> Long bedenkt nicht, daß auch Wasser im Innenraum nicht lange sichtbar wäre und Schlammspuren auch draußen dauerhafter sind als diejenigen von Wasser. Daher ist seine Gleichsetzung von Wasser und Schlamm nicht tragfähig.

Beim Wasser liegt Bewegung bereits im Materialcharakter: es ist selbstbewegend und außerdem Bewegungsgrundlage für Lebewesen. Es ist das einzige Element, das Long auf seinen Wanderungen Einhalt gebietet. Bei der Kartenarbeit *LOW WATER CIRCLE WALK SCOTLAND SUMMER* 1980 (Abb. 51) kann er nicht durchgängig der angestrebten Kreisform folgen. Für geometrische Wanderungen muß er den idealen Verlauf aufgeben, wenn er

---

<sup>258</sup> Erde als Berührungsreliquie: WAGNER, *Material der Kunst* (2001), S. 125.

<sup>259</sup> „A consciousness of mud and the realms of sedimentation is necessary in order to understand the landscape as it exists. The magnitude of geological change is still with us, just it was millions of years ago.” SMITHSON, ROBERT: Frederick Law Olmsted and the dialectical Landscape [1973], in: ders.: *Collected Writings* (1996), S. 157-171, zit. S. 170.

<sup>260</sup> So über die Land-Art-Künstler: „In der Erd-Kunst werden der Autonomie des Menschen Grenzen gesetzt. Über Naturgeschichte nicht Herr zu werden, sondern innerhalb ihrer den Raum des Menschen auszumachen, ist Ziel dieser Künstler. Darin korrespondieren sie mit der Gaia-Hypothese, wenn es denn in ihr darum geht, mit Hilfe der Wissenschaften besser zu bestimmen, wie die Arbeit an menschlicher Kultur unter den Bedingungen Gaias aussehen kann. So könnte es sein, daß am Ende des 20. Jahrhunderts Kunst und Wissenschaft, unter dem Druck der Naturkrise sich wieder aufeinander zubewegen – wie es in der vorerst letzten Epoche der Naturphilosophie, der Zeit um 1800, schon einmal versucht wurde.“ H. BÖHME, *Gaia* (1992), S. 54-56.

<sup>261</sup> „So if you think water as one of the main themes of my work, the mud works in the gallery are really about water – the splashes, the mudprints, the wateriness of the mud, it is just another way of using water. It’s the equivalent of the outdoor works.” KIRKPATRICK, *Interview Long* (1996), S. 43.

<sup>262</sup> „Oui, si je veux faire un travail avec de l’eau en pleine nature, il me suffit de verser de l’eau de ma gamelle sur la surface d’une roche, et la seule manière d’en garder la trace, c’est de prendre une photographie, avant que l’eau ne sèche sous le soleil. Mais si je fais un travail avec de l’eau dans une galerie, il me faut la mélanger avec de la boue pour que l’image demeure.“ GINTZ, *Interview Long* (1986), S. 6.

auf einen Fluß oder auf einen See stößt. Long muß sich der Naturgewalt beugen. Es entsteht ein ausgezackter Kreis auf der Karte.

Doch auch vom Wetter ist Long abhängig. Wasser wird zur Grundbedingung seiner Wanderungen, zum Konzept. Die Zeit, die er auf regennassen Straßen läuft, notiert Long für das Wort-Bild THE WET ROAD SPRING 1990 („The times of walking on the rain-wetted road / along a 19 day walk of 591 miles / from the north coast to the south coast of France / First day 1½ hours / Third day 2¼ hours / Tenth day ¼ hour / [...]”). Da Long nicht jeden Tag auflistet, wird es nicht täglich geregnet haben. Jede Tageseintragung ist mittig gesetzt. Um die Trockenheit mancher Tage zu verdeutlichen, werden diese ausgespart, nicht nur im Wort, sondern auch durch Leerzeilen, so daß zwischen dem dritten und dem zehnten Tag eine große Lücke klafft.

Die Umkehrung dieses Konzeptes schafft Long mit der Textarbeit DRY WALK AVON ENGLAND 1989. Solange kein Regen fällt, läuft Long. Im gegebenen Fall 113 Meilen („113 walking miles / between one shower of rain and the next”). Hieran zeigt sich die von ihm so gern benutzte Umkehrung und Umwandlung von Ideen und Vorgaben, hier das Spiel von Nässe und Trockenheit.

Lebensnotwendig wird Wasser in der Wüste. Seine Sahara-Wanderung mußte Long abbrechen, als er kein Wasser mehr aus Pfützen schöpfen konnte.<sup>263</sup> Weitere Verwendungsweisen des Wassers bei Long sind, neben der Grundbedingung für seine Wanderungen, Wasser als skulpturales Material und Wasser als Hilfsmittel für seine Skulpturen. Diese vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten des Wassers, das Hinterlassen von Spuren, das Entlanglaufen von Flußbetten, sind es, die Long am Wasser faszinierten.<sup>264</sup> Long betrachtet Wasser als eines seiner Arbeitsthemen, gerade im Abwandern von Quellen und Flußbetten.<sup>265</sup> Seine enge Bindung an das Material Wasser sieht Long in seiner Kindheit begründet, da er schon damals von den Springfluten des Flusses Avon und den daraus resultierenden Überflutungen gefesselt gewesen sei.<sup>266</sup>

Wasser als skulpturales Material, aufgrund seines flüssigen Zustandes als Spur, benutzt Long für AVON GORGE WATER DRAWING BRISTOL 1983 (Abb. 52). Diese Wassermarkierung ist typisch für Longs Wasserspuren. Wasser hat er hierfür einen Felsen hinabgeschüttet.

---

<sup>263</sup> „The only reason I could do the walk in the Sahara was that I had the amazing good luck that before I went there, there happened to be some freak storms that left pools of water in the mountains. Those storms determined that I could walk there, and where I could find water determined the shape of the walk. So, in fact, how it turned out was that the walk lasted for six days. Each day the little pools of water were drying up and disappearing into the ground. So at the end of the six days the water had disappeared, and that is when the walk ended. So it had a nice kind of practical logic about it.” CORK, Interview Long (1991), S. 249. Die gleiche Aussage trifft er einige Jahre später in: LONG, RICHARD: Dank, in: Brockhaus, Christoph (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck Preis Duisburg 1966-1996. Eduardo Chillida, Norbert Kricke, Jean Tinguely, Claes Oldenburg, Joseph Beuys, Richard Serra, Richard Long, Ostfildern 1997, S. 119 f., zit. S. 119.

<sup>264</sup> „Really, I like it [the water, M.-L. G.] as material. I mean, I like rivers. I suppose I’ve always been fascinated by rivers, because I grew up in Bristol .... [sic] I’ve always liked looking at the tide, so .... [sic] But it is very beautiful to make a water work, to throw water on the rock, to throw muddy water on a gallery wall or use a riverbed as a footpath, or use the length of the river to make the length of a walk, or to make a pile of stones at the source of a river which corresponds to the number of miles the river flows to the sea. / Water is like a circle. You can use it as a vehicle for many ideas.” GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 11.

<sup>265</sup> FURLONG, Gespräch Long (1992), S. 247.

<sup>266</sup> „I used to play on the towpath, my father would take me to see the springtides. Because the river [Avon, M.-L. G.] here has the second biggest rise and fall in the world .... [sic] in the springtides one village had streets which became flooded which was interesting to see.” GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 12.

Zurück bleibt eine dunkle Spur auf dem hellen Felsen. Die Idee ist nicht sehr aussagekräftig, kunstvoll aber der Schwarzweißkontrast. Anspruchsvoller ist eine ähnliche Wasserarbeit: *SHADOWS AND WATERMARKS* 1983 (Abb. 18). Dafür hat Long Wasser an eine Mauer geworfen („A mud wall by a resting place near the end of a 21 day walk in Nepal“). Auf der Photographie heben sich zehn Wasserstreifen dunkel von der helleren Hausmauer ab. Im Titel spricht Long an, daß er das Schattenspiel würdigt, den Schatten, den ein großer Baum auf die Mauer wirft, den Schatten seiner eigenen Person in Photographierpose. Neben dieser Kontrastdarstellung fängt Long den Moment des Wasserausgießens ein, er bannt das Fließen des Wassers in einen Augenblick. Long hält somit indirekt ebenfalls seine Bewegung bei der Herstellung der Wasserskulptur fest.

Wasserspuren setzt Long auch abstrakt um in Textarbeiten. *WATERLINES* 1989 beschreibt die Herstellung einer Wasserspur. Jeden Tag hat Long eine Linie, Wasser aus seiner Wasserflasche gießend, entlang seiner Lauflinie gegossen („Each day a waterline / poured from my water bottle / along the walking line“). Auf seiner zwanzigeinhalbtägigen Wanderung durch Portugal und Spanien müssen somit zwanzig Linien entstanden sein („From the Atlantic shore to the mediterranean shore / A 560 mile walk in 20½ days across Portugal and Spain“). Die bestimmende Rolle des Wassers für diese Wanderung wird durch die Farbe Blau für die Textschrift hervorgekehrt.

Wasser hilft Long bei der Herstellung von Skulpturen aus anderen Materialien. Das herannahende oder abgeflossene Wasser der Gezeiten gestaltet seine Skulpturen mit. Eine Spirale aus Seetang wurde nach der Ebbe am Strand zurückgelassen: *A SCULPTURE LEFT BY THE TIDE CORNWALL ENGLAND* 1970 (Abb. 53). Dem Titel zufolge muß Long die rechtsdrehende Spirale zur Ebbe geschaffen, die Flut abgewartet und zur nächsten Ebbe fotografiert haben. So konnte er beobachten, wie das Wasser seine Skulptur verändert. Dem Betrachter wird der vorherige Zustand vorenthalten, doch geht es Long gerade um die Einwirkung des Wassers.

Mehrere Bedeutungsebenen birgt die Farbphotographie *REFLECTIONS IN THE LITTLE PIGEON RIVER GREAT SMOKEY MOUNTAINS TENNESSEE* 1970 (Abb. 54). In einem flachen Flußbett, vielleicht zehn Zentimeter tief, sind flache, mittelgroße Flußsteine zu einem Kreuz gelegt. Es läßt sich an Trittsteine denken, auf denen das Wasser springend überquert werden kann. Doch nicht die Skulptur ist in erster Linie von Gewicht. Der Titel bestimmt den Rang der Reflexionen im Fluß, das sind Lichtpunkte, Wellenschatten und sich im Wasser spiegelnde Bäume. Diese Spannung wurde bereits im 18. Jahrhundert für die Gartengestaltung eingesetzt: Wasser sollte im Garten als Spiegel für nahestehende Objekte und Bäume verwendet werden.<sup>267</sup> Ruhiges, stehendes Wasser sollte das Licht konzentriert

---

<sup>267</sup> „[...] a mirror which gives a peculiar freshness and tenderness to the colours it reflects: it softens the stronger lights, though the lucid veil it throws over them seems hardly to diminish their brilliancy; and gives breadth, and often depth, to the shadows, while from its glassy surface the gain a peculiar look of transparency. These beautiful and varied effects, however, are chiefly produced by the *near* objects; by trees and bushes immediately on the banks.” PRICE, UVEDALE: *Essays on the Picturesque as compared with the Sublime and Beautiful and on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving real Landscape* [1794-1798], Farnborough 1971 (Repr. der Ausg. London 1810, 3 Bde.), Bd. 1, S. 298. „In the turns of a beautiful river, the lines are so varied with projections, coves, and inlets; with smooth and broken ground; with some parts open, and with others fringed and overhung with trees and bushes; with peeping rocks, large mossy stones, and all their soft and brilliant reflections, that the eye lingers upon them.” EBD., Bd. 1, S. 300 f.

einfangen.<sup>268</sup> Gedankenreflexion bieten die unter der Photographie zitierten Liedzeilen von Johnny Cash: „I keep a close watch on this heart of mine / I keep my eyes wide open all the time / I keep the ends out for the tie that binds / Because you're mine / I walk the line“. Nähe und Anziehung brauchen auch Abstand. Dies praktiziert Long mit seinen Wanderungen.

Bei Robert Smithsons Außenarbeit *Spiral Jetty* kommt es ebenfalls zu einer Vermischung von Skulptur, hier Stein und Erde, und Wasser (Abb. 55). Es ist dies eine 460 m lange Mole, bestehend aus Salzkristallen, Schlamm, schwarzem Basalt, Kalkstein, Erde und Algen, die in einer 1,50 m breiten Spiralbahn aus drei Windungen am Ort Rozel Point in den Great Salt Lake in Utah hineinragt. Je nach Tageszeit und Witterung erschien die 1970 in dem infolge Ölabbaus brachliegenden See geschaffene und bald darauf (1972) vollständig von Wasser überschwemmte Skulptur<sup>269</sup> durch den Algenbewuchs in Rot-, Gelb- oder Schwarztönen und der See blau, braun oder schwarz. Es muß jedoch von einem zeitweilig unsichtbaren Werk gesprochen werden, da es im Jahr 1994 aufgrund des gefallenen Wasserspiegels kurzzeitig wieder auftauchte.<sup>270</sup> Der Mythos, im Zentrum des Sees hätten sich einst Strudel befunden, die unterirdisch mit dem Pazifischen Ozean verbunden waren,<sup>271</sup> und Smithsons Empfindung, der See rotiere, regten ihn zur Form der Spirale an<sup>272</sup> (zum Entropiegedanken für die Spiralform vgl. Kap. „Raum-Form und Zeit-Form“).

Mit der Schaffung einer Skulptur, die er wegen der mit Tod belegten linksdrehenden Spiralform negativ deutet, weist Smithson auf die ökologische Zerstörung der Erde hin. Long hingegen trifft mit seinen Wasserarbeiten keine ökologische Aussage. Bei beiden Künstlern bildet die Verbindung von Stein und Wasser den Reiz der Arbeiten,<sup>273</sup> die Reflexionen des Lichts im Wasser, die Steinskulptur im Wasser. Versinken und Untergehen von Material im Wasser gelingt Smithson mit seiner Arbeit besser als Long.

Schnee, den festen Aggregatzustand von Wasser, benutzt Long im Außenraum, aber äußerst selten. Für eines seiner frühesten Werke, SNOWBALL TRACK 1964, hat Long einen Schneeball gerollt. Da die Schneedecke nur ungefähr fünf bis zehn Zentimeter hoch gewesen

---

<sup>268</sup> „Such as the stagnant pool, or rippling stream, / That foams and sparkles in the sun's bright beam; / Not to attract the unskillful gazer's sight, / But to concentrate, and disperse the light, / To show the clear reflection of the day, / And dart through hanging trees the refluent ray; / Where semi-lights with semi-shadows join, / And quivering play in harmony divine.“ KNIGHT, RICHARD PAYNE: *The Landscape. A Didactic Poem in three Books*. Addressed to Uvedale Price [London 1794], Farnborough 1972 (Repr. der 2. Ausg. 1795), Buch 2, Vers 101-108.

<sup>269</sup> ØSTERBY, ANNETTE: *Spiral Jetty. From Earth to Words*, in: Boym, Per Bj. (Hrsg.): Robert Smithson. *Retrospective. Works 1955-1973*, Ausst.-Kat., The National Museum of Contemporary Art Oslo, Oslo 1999, S. 49-59, zit. S. 50.

<sup>270</sup> EBD., S. 50.

<sup>271</sup> „The notion that the lake must be connected to the Pacific Ocean by a subterranean channel (at the head of which a huge whirlpool threatened the safety of lake craft) was not dispelled until the 1870s, long after people should have known it better. As a matter of fact eye witness reported the location of the whirlpool between Fremont and Antelope Islands.“ (Guide Book No. 20 of the Geology of Utah) zit. von Smithson im Film *Spiral Jetty*, 16 mm, 35 min, Farbe, 1970, Kamera: Robert Fiore, Robert Logan, Robert Smithson, Musik: Barbara Jarvis; ausführlich zu diesem Film: SCHMIDT, EVA: *Zwischen Kino, Landschaft und Museum. Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson (1938-1973)*, Frankfurt am Main u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 240), Osnabrück, Univ., Diss., 1989.

<sup>272</sup> „This site was a rotary that enclosed itself in an immense roundness. From that gyrating space emerged the possibility of the Spiral Jetty.“ SMITHSON, *Spiral Jetty* (1996), S. 146.

<sup>273</sup> Zur Verbindung der Materialien Stein und Wasser in der Malerei der Romantik: BÖHME, HARTMUT: *Anthropologie der vier Elemente*, in: Busch, Bernd / Förster, Larissa (Hrsg.): *Wasser, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Köln 2000* (Schriftenreihe Forum; 9: Elemente des Naturhaushalts; 1), S. 17-37, zit. S. 19-22.

ist, hebt sich die schlängelnde Spur dunkel von der übrigen Schneedecke ab, da die Spur bis auf den Untergrund reicht. Schon bei diesem Frühwerk tut Long sein Interesse an Hell-Dunkel-Wirkungen und Spuren kund.

Fußspuren in den Schnee stapft Long viele Jahre später in den Alpen. Sein FOOTPRINT CIRCLE PIEMONTE ALPS ITALY 1989 (Abb. 56) ist ein Ring, den er in den Schneematsch getreten hat. Hier bleibt wiederum die Spur dunkel, der von Longs Eingriffen unberührte Schnee hingegen weiß.

In der Verbindung mit Stein und in der Abstraktion als Textarbeit kann Wasser sprechender umgesetzt werden. Die Bewegung des Wassers wird spürbar in THROWING STONES IN THE IONIAN SEA PAXOS GREECE 1991. Eine gedachte Linie aus zwölf Steinen hat Long geschaffen, indem er Steine in das Ionische Meer geworfen hat, nach der Vorschrift der kleinste Stein zum größten, der nahesten zum entferntesten und umgekehrt („A line of twelve stones thrown [Serifen] / smallest to largest / farthest to nearest / A line of twelve stones thrown [Serifen] / largest to smallest / nearest to farthest“).

Die Arbeiten mit Wasser beschäftigen sich mit Schattenspiel und mit Hell-Dunkel-Kontrast. Long geht es um die Wirkung von Farbwerten, um das Zusammenspiel von Wasser und Stein. Diese Kombination ist wichtig, da ein Element seine Qualitäten nur in Verbindung mit anderen ausstrahlt<sup>274</sup>. Er hält das dynamische Wasser statisch im Bild fest. Mythologische Bezüge des Wassers greift Long nicht auf.<sup>275</sup> Seine schöpferische wie auch seine zerstörerische Kraft, beschrieben in der Bibel, bei Platon und Ovid, verliert das Wasser<sup>276</sup> in der Handhabung Longs; er bändigt es. Für ihn ist seine eigene Körperbewegung bei der Herstellung der Arbeiten wichtig.

### *Wind*

Auch für den bewegten und bewegenden Wind gelingt Richard Long ebenfalls eine Darstellung durch die Wahl abstrakter Mittel wie der Windpfeile. Wind haucht biblischer Tradition und der Elementenlehre zufolge allen Wesen Leben ein. Lebens- und Windgeist bewirken in der Bibel die Wiederbelebung von Toten. Somit gilt Wind als fruchtbar und lebenserzeugend. Der Vorrangrolle des Windes in den Schöpfungsmythen entspricht dessen Sonderstellung in der Elementenlehre. Sowohl bei Robert Fludd als auch bei Johann Theodore de Bry besteht der Weltaufbau aus Kreisen, aus Sphären, in die die Elemente eingeordnet werden. Wolken und Windgeister umhüllen diesen Weltenkreis zum Zeichen, daß sie dem Weltgeschehen Seele und Geist einblasen. Seele und Geist werden zudem luft- und windförmig gedacht; Geist (lat.: spiritus) und hauchen (lat.: spirare) gehen auf die gleiche windige Wurzel zurück. Das Element Luft verspricht Morgen, Frühling und Kindheit und symbolisiert den lebensfrohen Menschen, den Sanguiniker.<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> „Eine Geschichte nur eines Elements läßt sich nicht schreiben: Jedes Element erhält seine Qualitäten erst im Zusammenspiel mit den übrigen.“ H. BÖHME, Anthropologie der vier Elemente (2000), S. 17.

<sup>275</sup> Einen Überblick über Wasser in der Bibel, über Undine und Melusinen, über Sirenen und über die Bedeutung des Wassers in der Liebe: BÖHME, HARTMUT: Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt am Main 1988, S. 7-42.

<sup>276</sup> Zur zerstörerischen Kraft des Wassers, auch als ein Strafgericht: G. BÖHME / H. BÖHME, Feuer, Wasser (1996), S. 54-60.

<sup>277</sup> Gen 6,17; Ez 37,9-10; FLUDD, ROBERT: Utriusque cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica, atque technica historia, Oppenheim 1617 und 1619; BRY, JOHANN THEODORE DE: Mundus Elementaris, in: Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum [1677, erstmals in: Dyas Chymica Tripartia, Frankfurt am

Die Heiterkeit, Aufbruch und Tatkraft verströmende Luft mit ihrer treibenden und schaffenden Kraft machen sich zeitgenössische Künstler zunutze. Auf kinetische Windskulpturen, die Windbewegungen sichtbar machen, stößt man allerorten. Long jedoch arbeitet mit der abstrahierten Formgebung für Wind, die auf eine direkte Sichtbarmachung des Windes an Gegenständen nicht angewiesen ist. Long nutze den Wind, weil er Teil der Natur sei, oft zu den Wanderungen gehöre und zudem Energiequelle sei.<sup>278</sup>

Longs charakteristischste Arbeiten mit Wind stellen die Windpfeile dar. In WIND LINE 1985, die nach eigenen Angaben erste Windarbeit,<sup>279</sup> sind 21 schwarze Pfeile in einer senkrechten Linie untereinander plazierte (Abb. 57). Darunter stehen zentriert der Titel in Rot und der Untertitel in Schwarz. Jeder Pfeil gibt die Windrichtung, gemessen nach jeweils einer halben Meile an. Von diesem Maß ist auszugehen, da Long seine Arbeiten stets präzise berechnet und er bei dem vorliegenden geraden („straight“) Marsch genau wie die Richtung auch die Etappen streng überwacht haben wird. Alle Pfeile zeigen mit ihrer Spitze nach links, nach links oben oder nach links unten. Daher hat es sich durchgehend um Westwind, Nordwestwind oder Südwestwind sowie noch feinere als die 45°-Unterteilungen gehandelt. Den Wind übersetzt Long direkt, aber auch abstrahiert, und nicht über das Hilfsmittel der Malerei, die Wind nur indirekt an den Bewegungen anderer Objekte darstellen kann.<sup>280</sup> Im Untertitel sagt Long, daß er nordwärts gelaufen ist, so daß der Wind ihn immer von rechts getroffen hat. Angaben über die Stärke des Windes und sein Meßinstrument, das auch sein Körper sein könnte, macht er nicht. Falls dieser Wind stark geweht haben sollte, muß die Konzentration Longs doppelt aufmerksam auf den Kompaß gerichtet gewesen sein, um nicht vom geraden Weg abzukommen.

Wie der Wind die Form der Landschaft wiedergibt, spiegelt Long in seinen Windpfeilarbeiten die Form seiner Wanderung wider. Zeigte das vorherige Werk eine gerade Linie und damit eine geradlinige Tour, führt in IRELAND WIND LINE WINTER 1995 die Linie in lockerer Anordnung von links unten nach rechts oben. Daher ist davon auszugehen, daß Long hier nicht nach Kompaß, sondern nach Karte gelaufen ist. Im Gegensatz zur vorherigen Arbeit, die die Windrichtung am Ausgangs- und Endpunkt der Wanderung sowie zu genau festgesetzten Streckenpunkten dazwischen bezeichnete, hat Long in der IRELAND WIND LINE nur einmal am Tag gemessen („A wind direction each day / Along a walk of 382 miles in 12 days / From the South Coast to the North Coast of Ireland“). Hierbei dürfte es sich nicht um bestimmte Punkte der Route gehandelt haben, da die zwölf schwarzen Pfeile für die zwölf Tage der Wanderung in unterschiedlichen Abständen erscheinen oder aber er hat, bei ungleich langen Wegstrecken, jeden Tag zur selben Zeit gemessen. Vom Wind aus gesehen muß es ein angenehmes Laufen gewesen sein, da er von hinten oder von schräg hinten wehte. Die anderen Witterungseinflüsse wie Schnee und Kälte, mit denen im Winter zu rechnen ist, oder Geländewidrigkeiten könnten aber den Lauf beeinträchtigt haben.

Long setzt das Spüren des Windes ebenfalls in eigene Aktivität um. Die Idee für WIND STONES 1985 sei Long erst während der Wanderung durch Lappland gekommen (Abb.

---

Main 1625], Vorw. von Karl R. H. Frick, Graz 1970 (Repr. der Ausg. Frankfurt am Main 1678), T. 2; zum Wind innerhalb der Elementenlehre: G. BÖHME / H. BÖHME, Feuer, Wasser (1996), S. 235-240.

<sup>278</sup> „Because it's [the wind, M.-L. G.] an elemental part of nature, it's often part of a walk, it's part of the energy in the world.“ LOBACHEFF, Interview Long (1998), [S. 12].

<sup>279</sup> SEYMOUR, Fragments III (1991), S. 66.

<sup>280</sup> „[...] the changing arrows are the direct translation of the wind itself.“ FUCHS, Long (1986), S. 99.

42).<sup>281</sup> Dieses Wort-Bild spricht davon, wie Long 207 auf seinem Weg verstreute Steine nach dem Wind ausrichtet („Long pointed stones [Serifen] / Scattered along a 15 day walk in Lappland / 207 stones turned to point into the wind“). Da Wind immer und überall vorhanden ist, die Steine aber nur beim Wandern bewegt werden können, handele diese Arbeit vom Treiben des Windes in nur jenen Momenten, in denen er raste, erklärt Long; er wolle Wind als Material benutzen, weil es in der lappländischen Wildnis das Natürlichste sei, Steine und Wind zusammenzubringen.<sup>282</sup>

In einem Wortspiel wirbelt Long mit den Worten. Zum einen bezeichnet „point“ spitze Steine („pointed stones“), zum anderen bedeutet es (am Wind) ausrichten („stones turned to point into the wind“). Hier nutzt er Wind – anders als in jenen Pfeilarbeiten, in denen er den Wind mißt – als Auslöser für seine Skulpturen: Der Wind bestimmt, wie die Steine aufgestellt oder gedreht werden. Pfeilen und windgerichteten Steinen gemeinsam ist die Bestimmung der Richtung des Windes auf einer im Vorhinein festgelegten Route. Bei Longs Wind-Steinen existiert kein Bild dieser Arbeit; nur wenige Worte rufen die Vorstellung von Landschaft, Steinen und kräftigem Wind hervor, die Long durch Worte zusammenbringt. In einem Interview äußert sich Long zur Vorgehensweise dieser Arbeit, die durch das Wetter, den Wind, und das Vorkommen von Steinen bestimmt wurde: Wenn kein Wind wehte, konnte er keine Steine nach dem Wind ausrichten; wenn er keine oder keine passenden Steine finden konnte, mußte das Projekt ebenfalls ruhen; oder es scheiterte die Bewegung von Steinen, wenn der Wind zu stark stürmte oder der Schnee zu tief war.<sup>283</sup>

Doch nimmt Long Wind nicht nur passiv in sich auf; Wind beeinflusst aktiv seine Skulpturen. Auf der Photographie *A STONE LINE BEFORE A BLIZZARD CALIFORNIA WINTER 2000* lehnen aufgerichtete Steine aneinander und bilden eine Linie, die in der Bildmitte von vorn nach hinten führt (Abb. 25). Auf der linken Seite grenzt sie an einen Nadelbaum, von dem der dicke Stamm mit einigen Ästen zu sehen ist, zur Rechten steigt ein schneebedeckter Berghang an. Nur der Titel verrät die zerstörerische Kraft des Windes; ein Schneesturm hat die Skulptur umgerissen.

Richard Long überträgt seine alle Sinne berührende Erfahrung in zweidimensionale Medien. Durch das flächige Medium des Bildes verschwimmen die Grenzen zwischen Luft als *Bildthema* und als *Material*. Von Material muß deswegen gesprochen werden, weil ohne Wind diese Werke nicht entstanden wären. Die Naturerscheinungen lösen Aktionen Longs aus; sie werden Teil der Aktion, die er durch Pfeile und Texte präsentiert.

---

<sup>281</sup> GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 14.

<sup>282</sup> „Well, the idea is that the wind is blowing every which way all over the place, but the stones only get turned along the walk, so it's about there I am, where the stones are, and what the wind is doing only at those moments when I stop on my walk. [...] Somehow WIND STONES is the idea of using the wind as a material to make sculpture. It's tied in with the fact that in a wilderness place, like Lappland, one of the inescapable primal forces of a walk is often the wind. So the wind is blowing everyday, and I'm walking past millions of stones everyday, so in a way there're the two most natural things to be brought together.” SEYMOUR, Fragments III (1991), S. 66.

<sup>283</sup> „I am sort of happy to be thrown about by nature. For example on that walk in Lappland when I was making Windstones [sic], there'd be some days when there was no wind at all so I did not move the stones. Or there would be maybe some parts of the walk where I did not find any stones which were the right sort of shape, and also, there were other days when the wind was so strong or the snow was so deep that it was impossible to move stones. So .... [sic] I like the fact that you can have these logical ideas but they may be changed, or the actual conditions of the place may really dictate how they are carried out.” GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 10.



Das Medium für die passive Verwendung des Windes sind die gerichteten Windpfeilwerke Longs. Er benutzt Wind zur Strukturierung seiner Wanderungen, indem er Zeit, Wegstrecken und Wegdauer mißt. Die flüchtigen Sinneswahrnehmungen von Wind hält Long als Bild nur in den seltensten Fällen fest; meist transformiert er sie in Texte oder Pfeile. Der Wind kann darüber hinaus die Aktivität des Künstlers auslösen, wenn Long Steine in die Richtung des Windes dreht. Er nimmt die Bewegung des Windes in sich auf, um sie in eigene Bewegung umzuwandeln. Doch kann der Wind auch aktiv die Arbeiten Longs beeinflussen, wenn Stürme seine Skulpturen zerstören. Wind wird demzufolge zum sichtbaren und formbaren Material in den Windpfeil- und Wort-Bildern. Wind bedingt Longs eigene Fortbewegung im Raum, und Wind bewegt Longs andere skulpturale Materialien. In diesen Ausformungen setzt Long Wind und die damit verbundene Bewegung als Material zur Schaffung eines Kunstwerks ein. Die jeweilige Zeitdauer und die Zeitpunkte dieser Eindrücke bilden den zweiten Gesichtspunkt seiner Wind-Arbeiten.

Luft wird als umhüllende Atmosphäre spürbar, die alle Dinge und Menschen stets umgibt. Long macht in seinen Arbeiten Wind sichtbar, hörbar und fühlbar, nicht jedoch real und nicht durch dreidimensionale Objekte. Long läßt der Luft ihre Weite, ihre Freiheit und zwingt das Material nicht in eine (plastische) Form wie es Christo und Jeanne-Claude in ihren *5450 Kubikmeter Luft* (1968) getan haben.<sup>284</sup> In den zylinderförmigen Ballon wurde durch einen Elektromotor ununterbrochen ein Luft-Helium-Gemisch gepumpt. Aufgrund seiner Höhe von 85 Metern mußte dieser aus mit Polyvinylchlorid überzogenem Trevira-Stoff bestehende Ballon mit Metallseilen befestigt werden, damit er senkrecht in die Höhe ragt. Diese Verpackung von Luft verhüllt jedoch mehr den Blick auf die Luft als das sie ihn eröffnete und verschließt deren sinnliche Erfahrung.

Long geht es auch nicht um die Sichtbarmachung von Windbewegung an Gegenständen, die beispielsweise Hans Haacke vorgenommen hat. Ein an Schnüren von der Decke herabhängendes *Blaues Segel* (1965) aus dünnem Seidenstoff wird durch einen am Boden befindlichen Ventilator bewegt.<sup>285</sup> Durch das Hin- und Herschwenken des Ventilators hebt sich die eine Seite, wenn die andere sich senkt.

Bei Longs Werken besteht wegen des hohen Abstraktionsgrades in Zeichen und Text für den Betrachter die Möglichkeit – die gleichzeitig eine hohe Herausforderung darstellt – Sinesseindrücke nachzuempfinden. Doch werden es andere sein als die des Künstlers. Der Phantasie des Betrachters bleibt es überlassen, sich den Wind als Strömen und Brausen, als Sturm oder sanfte Brise zu vergegenwärtigen. Eigene Erinnerungen werden aktiviert und vermischen sich mit denen des Künstlers. Der Betrachter gestaltet eine zweite Bedeutungsebene des Werkes, ein (gegenständliches) Bild entsteht erst im Geist. Den künstlichen Aktionen Christos und Haackes setzt Long die Natürlichkeit seiner Wahrnehmung entgegen. Richard Long möchte seine mit dem gesamten Körper erfahrene Wahrnehmung der Luft an den gewillten Betrachter weitergeben. Er fordert ihn auf und heraus, dieses Erlebnis mittels seiner Zeichen, seiner Worte sowie seiner Formen selbst zu imaginieren.

---

<sup>284</sup> Trevira, Polyvinylchlorid, Seile, Metallkabel, Luftballons, Farbe, Helium, Luft, Höhe 85 m, Durchmesser 9,75 m, temporäre Installation, documenta 4, Kassel 1968; Bilddokumentation dieser Verhüllung in: BOURDON, DAVID: Christo, New York 1970, Abb. 151-187.

<sup>285</sup> Blauer Chiffon, Schwenkventilator, Kordel, Bleigewichte; 244 x 244 cm.

## *Materialbegriff*

Durch die hohe Abstraktion in Karten und Textarbeiten kommt es zu Überschneidungen zwischen Material als Material und Material als Sujet. Doch überwiegt der Materialgedanke, auch wenn das Material nicht sichtbar wird. Das eigentliche Thema dagegen ist die Bewegung von Material. Material wird an einem Ort bewegt, um Spuren (Schlamm, Wasser) oder Skulpturen (Stein, Holz) zu schaffen. Oder es wird Material von Ort zu Ort bewegt (Stein, Holz, Schlamm) in den konzeptuellen Arbeiten (Textarbeiten). Ein weiteres Motiv ist die Bewegung eines Materials durch eine anderes (Wind bewegt Steine). Diese Bewegung ist immer gebunden an die (Körper-)Bewegung von Richard Long, an sein Wandern.

Die Materialien werden in unterschiedlichen Medien umgesetzt. Stein und Holz verwendet Long für Außenskulpturen (Photographie), für Textarbeiten und als Innenskulptur. Erde ebenfalls in diesen Medien als Rasen für Außenarbeiten, als Ritzung in den Textarbeiten und als Innenskulptur. Hinzu tritt die Erde als Laufuntergrund (Weg) bei den Kartenarbeiten. Schlamm kommt nur im Innenraum zur Anwendung oder für die Textarbeiten. Wasser hingegen nicht innen, da es dort nicht sichtbar wäre, oder nur wenige Minuten. Wasser benutzt Long für Spuren im Außenraum und für die Beschreibung der Herstellung dieser Spuren in Textform oder er verwendet es als Weg, indem er in den Kartenarbeiten Flußbetten und Seen durchwatet. Schnee kommt nur als Außenskulptur vor. Wind verwendet Long als konzeptuelles Material zur Schaffung von Skulpturen, die er aber nur in Textarbeiten beschreibt. Oder er gestaltet seine Windpfeilkarten, auf denen er Windrichtung und Laufroute kombiniert. In Karten und Wort-Bildern bleiben die Materialien abstrakt, sie werden nicht sichtbar.

Deutlich muß deshalb Material von Medium unterschieden werden. Long benutzt die Naturmaterialien, auch wenn sie in einigen Arbeiten nicht visuell wahrnehmbar sind. Doch ist das Material für die Textarbeiten und Karten ebenso wie für die Skulpturen Wasser, Erde, Stein, Wind und Holz, nur daß es Long nicht photographisch, sondern durch die Medien Text und Karte darstellt. Es kann und muß in diesen Fällen von Material gesprochen werden, da für Long die Materialien Hilfsmittel, Konzept oder Gestaltungsmittel sind.

Unterschiedlich handhabt Long die Bearbeitung seiner Materialien, doch bleiben alle weitgehend naturbelassen. Stein wird entweder gar nicht bearbeitet für die Außenskulpturen oder im Steinbruch geschnitten für die Innenarbeiten. Erde ritzt Long oder er sticht sie aus für die Rasenarbeiten. Schlamm verdünnt er mit Wasser, um ihn wie Farbe auf Wand und Boden auftragen zu können. Holz, Wasser, Schnee und Wind bleiben unbearbeitet.

Alle Materialien nutzt Long in direkter Form, bis auf Wind und Wasser. Wenn Wasser wie der Wind als Naturgewalt, als Regen, Gezeit oder Flußverlauf auftritt, kann es Long nicht beeinflussen. Wasser und Wind setzen Long Grenzen in seiner Kunstaübung. Diese Beschränkung setzt er absichtlich als Mittel ein für konzeptuelle Wanderungen auf nassen Straßen oder für Zeiten zwischen Regenschauern.

Bei Long kann nicht von einer ikonologischen Verwendung von Material gesprochen werden. Er nutzt weder dessen symbolische noch politische Werte. Mit der Wahl des Materials trifft Long keine bestimmte Aussage. Entweder benutzt er vorgefundenes Material für die Außenskulpturen oder er stimmt das Material der Innenskulpturen auf den Raum ab.

Long bezieht die Elemente auf seine eigene „Leiblichkeit“<sup>286</sup>. Die Ästhetik des Materials ist keine „Materialästhetik“ in dem Sinne, bestimmte Materialeigenschaften wiederzugeben,

---

<sup>286</sup> „Die explizite Erfahrung oder gar Wiederentdeckung der Elemente vollzieht sich im Zeichen der eigenen Leiblichkeit. Die Natur wird erschlossen vom Leib her als der Natur.“ G. BÖHME / H. BÖHME, Feuer, Wasser (1996), S. 304.

die Atmosphäre, die Befindlichkeiten sind mit eingebunden.<sup>287</sup> Ein bestimmtes Material bei Long bedeutet nicht eine bestimmte Erfahrung der Natur, sondern stets Ausdruck der gesamten Natur. Das Wahrnehmen von Atmosphären bedeutet „ästhetische Arbeit“<sup>288</sup>, es ist ein „ge-  
nuin produktiver Prozeß, in dem Rezeption zur Produktion wird“<sup>289</sup>. Es geht darum, „daß beim Wahrnehmen das Wie der Wahrnehmung mitwahrnehmbar wird“<sup>290</sup>.

Materialpräsentationen im Innenraum bieten den Vorteil, Material physisch erleben zu können.<sup>291</sup> Sie reduzieren die Wahrnehmung, da weniger Neuronen beansprucht werden und somit eine Nähe zu früheren Wahrnehmungsformen und zum Primitivismus gegeben ist.<sup>292</sup> Daraus ist auch zu schließen, daß die Präsentation von Material die Umgebung einbezieht, denn es fungiert wie eine Leerstelle, von der aus der Raum erschlossen wird.<sup>293</sup>

---

<sup>287</sup> „Die Ästhetik des Materials ist keine Materialästhetik. Gerade bei aufwendiger Präsentation von Materialität, die einen Grundzug der Ästhetisierung unserer Realität ausmacht, handelt es sich nicht um eine In-Erscheinung-Treten der Materie der Dinge.“ BÖHME, GERNOT: Der Glanz des Materials, in: ders.: Atmosphäre (1997), S. 49-65, zit. S. 62.

<sup>288</sup> DERS., Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik (1997), S. 24.

<sup>289</sup> BOCKEMÜHL, MICHAEL: Atmosphären sehen. Ästhetische Wahrnehmung als Praxis, in: Mahayni, Ziad (Hrsg.): Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst, München 2002, S. 203-222, zit. S. 218.

<sup>290</sup> EBD., S. 219.

<sup>291</sup> „Ein Abbild [eine Photographie, M.-L. G.] kann grundsätzlich nicht denselben Grad an Greifbarkeit vermitteln wie das dreidimensionale Material selbst, auch wenn letzteres nicht berührt wird.“ SCHAWELKA, „More matter with less art“? (2002), S. 24.

<sup>292</sup> „Es hat sich gezeigt, daß bei vertrauten Stimuli weniger Aktivität der Neuronen zu beobachten ist als bei neuartigen und ungewohnten Aufgaben. Materialinstallationen können demnach als ein reduziertes Wahrnehmungsangebot beschrieben werden, in dem bestimmte, normalerweise die Wahrnehmung begleitende, Prozesse frustriert, behindert oder ausgeschlossen werden. Die eingangs postulierte Nähe zum Primitivismus vieler Materialinstallationen erweist sich somit als eine Art Reduktion in der Wahrnehmung. Perzeption ist ein aktiver Prozess, der in der Konstruktion eines Objekts mündet und diese Konstruktion ist bei Materialinstallationen nicht ohne weiteres möglich. Bei der Wahrnehmung von Material, die in gewisser Weise unvollständig bleibt, wird somit die Potentialität und Ambiguität früher Sehprozesse zurückgewonnen.“ EBD., S. 26.

<sup>293</sup> „Schwerlich jedoch läßt sich bestreiten, daß eine Materialinstallation in der Art einer Leerstelle einen Teil ihrer Bedeutung aus dem Kontext bezieht, aus dem, was sie nicht ist. Andererseits weist eine Materialinstallation eine bestimmte Struktur auf, bietet sie eine günstige Gelegenheit für bestimmte und nicht für andere Wahrnehmungsinhalte. Im Gegensatz zum Nichtzeichen, das seine Bedeutung ausschließlich aus dem verneinten Kontext bezieht, bietet eine Materialinstallation mehr als eine Leerstelle. Nicht jede Verknüpfung des semantischen und visuellen Bereichs wird von ihr gleichermaßen unterstützt.“ EBD., S. 29.

### III. Zeit/Raum/Natur

#### 1. Der Blick auf die Landschaft

Wir sehen gerade *durch*, und die Gegenstände reihen und ordnen sich von selber.

Wir sehen das Entferntere nicht unmittelbar, sondern *durch* das Nähere.

Das Entferntere scheint uns nur *klein*, in Vergleichung mit dem Nähern – oder, in so fern wir es uns, wie auf der Fläche eines Gemäldes, eben so nahe wie das Nähere denken; oder es mit dem Nähern gleichsam *in eine Reihe* stellen.

Daher kommt es, daß die Ferne *zusammendrängt*.

Die Gegenstände nähern sich in der Entfernung immer mehr der bloßen *Idee* von den Gegenständen; das Gesicht nähert sich immer mehr der Einbildungskraft, je weiter der Gesichtskreis wird.

Daher sind wir im Stande, uns die Gegend wie ein Gemälde, und das Gemälde wie die Gegend zu denken.

Wir wandeln die Allee hinunter; das Zusammenge-drängte erweitert sich, wie wir uns nach und nach ihm nähern; die Wirklichkeit tritt wieder in ihre Rechte.

Karl Philipp Moritz, *Grundlinien zu einer Gedankenperspektive*, 1789<sup>294</sup>

#### *Rahmen: Einstieg in das Bild*

Die hochformatige Schwarzweiß-Photographie ENGLAND 1967 (Abb. 3) zeigt einen gleichfalls hochformatigen, schmalen schwarzen und dieselben Proportionen wie das Bildformat aufweisenden Holzrahmen,<sup>295</sup> der auf der stoppeligen Wiese eines weitläufigen Parks verankert ist. Ein Bild im Bild.

Aufgrund des Rahmens bieten sich mehrere Möglichkeiten, diese Photographie zu erkunden. Über die natürlich gegebene Bildeinteilung des Einblicks in einen Park schafft der Rahmen neue Bildebenen. Den Rahmen wegdenkend, besteht das Photo aus einer die untere Bildhälfte einnehmenden flachen Wiese, die durch zwei breite, den Mittelgrund bildende Bäume rechts und links an der Unterkante der oberen Bildhälfte in die hügelige Wiese des Mittelgrundes überleitet. Sie läuft in einem Baumstreifen des Hintergrundes aus, über dem der Himmel beginnt.

Der Rahmen verbindet die drei Bildgründe. Nur den Himmel berührt er nicht. Gleich weit vom rechten und linken Bildrand entfernt, in der Höhe dem unteren Bildrand näher, eröffnet der im Vordergrund befestigte Rahmen den Blick auf einen weißen, auf dem Rasen des Mittelgrundes liegenden Ring. Der Rahmen wiederum wird von zwei kräftigen, dicht belaubten Bäumen gerahmt, die seine oberen Ecken hinterfangen und dessen äußere Zweige teilweise in das Rahmenbild hineinhängen. Sie sind genau in der Mitte der Vertikale verwurzelt – sie

---

<sup>294</sup> MORITZ, KARL PHILIPP: Grundlinien zu einer Gedankenperspektive, in: ders.: Die Schriften in dreißig Bänden, hrsg. von Petra und Uwe Nettelbeck, Bd. 7,3 Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte [1789], Nördlingen 1986 (Repr. der Ausg. 1789), S. 247 f., zit. S. 247.

<sup>295</sup> Auf dieses Detail macht auch aufmerksam: SCHNOCK, Long (1999), S. 28.

bilden demnach den Mittelgrund – und ihre Gipfel enden auf der selben Höhe wie die des Baumstreifens des Hintergrundes. Diese Bäume beginnen kurz unterhalb der oberen Kante des Rahmens. Als Horizontlinie schließen sie den Parkeinblick ab und leiten zum Himmel über, der ein Fünftel des Photos einnimmt. Auch die Bäume rahmen die Skulptur und zudem den Rahmen. Bäume hatten bereits die Gartengestalter und -theoretiker Humphry Repton und Uvedale Price am Ende des 18. Jahrhunderts als rahmendes Gestaltungselement empfohlen.<sup>296</sup>

Aus der Kenntnis der zu dieser Photographie gehörigen anderen, nur in Zeitschriften der sechziger und siebziger Jahre reproduzierten Photos ist dieser weiße Ring bestimmbar als aus weißen Holzplatten bestehend. Die von Long damals noch als „movable sculpture“<sup>297</sup> (bewegliche Skulptur) bezeichnete Arbeit besteht nach seinen damaligen Angaben aus den beiden skulpturalen Elementen des Rahmens und der zu einem Ring geformten Sperrholzleisten<sup>298</sup> sowie aus dem Betrachter. Auf einem Photo der Serie erscheint der Betrachter – Richard Long selbst – sogar als Figur am rechten Bildrand.<sup>299</sup> In seinen späteren Büchern zeigt der Künstler aber nur noch die hier als Ausgangspunkt genommene Version. Dieses Photo ist nach klassischen Prinzipien komponiert. In der Bildhöhe befindet sich der Ring exakt im Goldenen Schnitt. Dies sticht nicht sofort ins Auge, da der Rahmen ein Bild im Bild, und dadurch neue (Seh-)Dimensionen schafft. Aber Long gelingt mit dem Rahmen eine Verdopplung der hervorgehobenen Stellung der Skulptur. Der äußerste rechts gelegene Kreispunkt tangiert sowohl die horizontale Mitte des Photos als auch die des Rahmens. Diese zentrale Lage des Kreises wird durch die Mittelstellung zwischen den beiden Bäumen bestärkt, die zusammen mit den Bäumen der Horizontlinie einen dritten Rahmen<sup>300</sup> für den Holzring bilden. Diese Photographie läßt sich in Anlehnung an Leone Battista Albertis Vergleich des Rahmens auf dem Papier mit dem Durchblick durch ein Fenster als ein „Fensterbild“ bezeichnen.<sup>301</sup>

Einen anderen Schauplatz dieser Skulptur bietet Long auf dem Photo *Sculptures, Somerset 1967*, das den Artikel von Germano Celant in der Zeitschrift „domus“ des Jahres 1972 begleitet.<sup>302</sup> Am linken Bildrand der fast quadratischen Photographie, eine Rahmenlänge von der oberen Bildkante entfernt und damit auch fast in der Bildmitte, befindet sich der obere Rahmenabschluß. Er fußt im vorderen Bildteil auf einer nach hinten ansteigenden Rasenfläche, die von Blumen übersät sein muß, da auf der Schwarzweiß-Photographie weiße Flächen das Grau der Wiese überziehen. Ohne den Blick auf den Himmel freizugeben, endet die Bildwiese mit Bäumen am oberen Bildrand. Ein heller, gewundener Streifen im rechten hinte-

<sup>296</sup> REPTON, HUMPHRY: Red Books, hrsg. von Edward Malins, London 1976, 4 Bde., [o. P.], Bd. Attingham in Shropshire. A Seat of The Right Hon. Lord Berwick, Kap. „Of Landscape-painting – Continued“; PRICE, Essays on the Picturesque (1971), S. 259.

<sup>297</sup> Bildunterschrift „Richard Long moveable sculpture Spring 1967, white-painted hardboard and wood“ (in den sechziger Jahren verwendet Long, von seiner späteren Gepflogenheit abweichend, Groß- und Kleinschreibung für die Titel) im Aufsatz von: HARRISON, CHARLES: Some recent Sculpture in Britain, in: Studio International 177 (Jan. 1969), H. 907, S. 26-33, S. 26 Abb. 1.

<sup>298</sup> Als aus „plywood“ bestehend bezeichnet sie: FUCHS, Long (1986), S. 47.

<sup>299</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 28 mit Verweis auf das Archiv der Whitechapel Art Gallery London.

<sup>300</sup> Bereits in der Gartentheorie des beginnenden 19. Jahrhunderts wurde Bäumen eine rahmende Funktion innerhalb des Landschaftsgartens zugesprochen: PRICE, Essays on the Picturesque (1971), Bd. 1, S. 259.

<sup>301</sup> „Vorerst beschreibe ich auf die Bildfläche ein rechtwinkeliges Viereck von beliebiger Größe, welches ich mir wie ein geöffnetes Fenster vorstelle, wodurch ich das erblicke, was hier gemalt werden soll.“ ALBERTI, LEONE BATTISTA: Drei Bücher über die Malerei – Della pictura libri tre [1453], in: ders.: Kleinere kunsttheoretische Schriften, ital./dt., hrsg. von Hubert Janitschek, Wien 1877 (Quellenschriften für Kunstgeschichte; 11), S. 45-163, zit. S. 78; „[...] ruft das Werk als Rahmen die emphatische Didaktik des Fensterbildes wach und läßt den umgebenden Raum appellativ in die Kunst eindringen.“ KELLEIN, LAND ART (1986), S. 388.

<sup>302</sup> CELANT, GERMANO: Richard Long, in: domus (1972), H. 6, S. 48-50, Abb. 3.

ren Bildteil könnte einen Weg oder einen Bach kennzeichnen. Auf dieser Variante der „movable sculpture“ bleibt der in den Park gestellte Rahmen leer. Hinweisende Funktion erhält der Rahmen jedoch dadurch, daß an seiner rechten oberen Rahmenecke der weiße Ring lagert, bei dem auch hier wiederum das Material nicht erkennbar ist. Ohne diesen Bildeinstieg könnte der weiße Ring auf dem nur unwesentlich dunkleren Weiß der Wiesenblümchen visuell untergehen. Mit dem Pluralwort des Titels „sculptures“ bestimmt Long die zwei Elemente seiner Arbeit. Der Rahmen hat einen anderen Standort erhalten; der Ring seinen Platz behalten. Aus der Stellung der umgebenden Elemente ist zu schließen, daß sich der Rahmen in dieser Version hinter den rahmenden Bäumen der Eingangsphotographie nach links gerückt befindet.

Bestärkt wird diese Vermutung durch die das Titelblatt der Märzausgabe von „Studio International“ zierende Aufnahme<sup>303</sup>. Auf dieser bestimmt der Himmel mehr als die Hälfte des Bildes, um dem Zeitschriftentitel Geltung zu verschaffen. Long ist noch weiter nach links gelaufen, aber wieder etwas vom Kreis abgerückt. Dadurch erscheint der vormals links befindliche Baum nun auf der rechten Seite. Ring und Rahmen weisen keine Beziehung mehr zueinander auf. Der Ring ist auf die Hilfestellung des Rahmens nicht angewiesen. Nahe am linken Bildrand des hinteren Parkbereichs wird er von Laub, das in das Bild hineinhängt, kontrastreich betont. An der entgegengesetzten Seite, vorn rechts befindet sich der Rahmen. In seinem oberen Drittel wird er von Sträuchern hinterlegt, ansonsten bleibt er frei. Aber hier schreckt seine Leere nicht, da das Bild von dem großen Baum beherrscht wird, an dem sich das Auge festhalten kann. Die Position des Betrachters war für diese Skulptur nach Aussage von Long wichtig. An nur einer Stelle konnte dieser für die ideale Wahrnehmung stehen; alle drei Orte der Skulptur (die zwei Teile der Skulptur und der Betrachter) sollten sich in einer Linie befinden.<sup>304</sup>

Dieses Frühwerk – aber nicht die früheste Arbeit – legt vielleicht am deutlichsten Longs später immer wieder variierte Werkidee und die damit verbundenen Gestaltungsprinzipien dar.<sup>305</sup> Wie er selbst aussagt, komme es ihm nicht so sehr auf die Form an, sondern auf die Einbettung der Skulptur in eine bestimmte Gegend.<sup>306</sup> Diese Orte reichten so weit sein Auge von der Skulptur aus blicken könne.<sup>307</sup> Beim Wandern durch die Natur schafft Long skulpturale Arbeiten, entweder durch das Auslegen von Naturmaterialien, durch das Hinterlassen von Spuren oder aber in abstrahierter Form mittels auf Karten eingezeichneter Spuren oder sprachlich

<sup>303</sup> LONG, RICHARD: Nineteen Stills from the Work of Richard Long, in: Studio International 179 (March 1970), H. 920, S. 106-111 u. Umschlag.

<sup>304</sup> „In that work [ENGLAND 1967, M.-L. G.], the position of the viewer was very important. Instead of walking from one end to the other, there was one precise place for viewing the work, standing still, to do with alignment. So that place also was part of the sculpture. I suppose you can see parallels with how I sometimes take my photographs. Quite often there is an optimum place for looking at a sculpture, or the best place, the most interesting, the most visually dynamic.” SEYMOUR, Fragments I (1991), S. 44 f. „I made a work in 1967 [es muß sich aufgrund der Beschreibung um ENGLAND 1967 handeln, M.-L. G.] consisting of three places: the places of two parts of the sculpture, widely spaced, plus the place of the viewer, the idea being that all three places had to be in line for the work to be ‚complete‘.” LOBACHEFF, Interview Long (1998), [S. 12].

<sup>305</sup> Von programmatischer Bedeutung aufgrund der Zusammenschau konstituierender Elemente spricht auch: SCHNOCK, Long (1999), S. 28. Als „Schlüsselwerk“ bezeichnet es: HOORMANN, ANNE: Richard Long and the English Tradition of Landscape Art, in: Wachsen 1 (Herbst 1996), H. 2, S. 14-22, zit. S. 21.

<sup>306</sup> „The creation in my art is not in the common / forms – circles, lines – I use, but the / places I choose to put them in.” LONG, five, six (1980), [S. 4].

gefaßter Naturerfahrung. Durch genaue Wahl des Aufnahmestandpunktes seiner Photographien beziehungsweise seiner Laufroute bei den Kartenarbeiten gibt er nicht nur eine bestimmte Rezeption seiner Werke, sondern auch der Natur vor. Er formt in seinem Blick auf die Landschaft zugleich ein Bild der Landschaft. Die Skulptur macht das Gelände sichtbar, zeigt deren Aufbau und richtet und strukturiert damit die Wahrnehmung des Betrachters, die durch ein gewöhnliches Landschaftsgemälde, auf dem der Blick umherschweifen kann, nicht gegeben wäre.<sup>308</sup> Die Prinzipien der Wahl des Bild- und Blickausschnittes, der Blickschärfung oder der gezielten Verschleierung des Arrangements (in) der Landschaft, die immer eine Auseinandersetzung mit Distanz bedeuten, finden sich sowohl strukturell als auch ideell in der englischen Landschaftsmalerei und den englischen Landschaftsgärten<sup>309</sup> des 18. und 19. Jahrhunderts. Wie der Garten Besitz und Geschmack des Eigentümers darstellen sollte,<sup>310</sup> sind die Werke Longs Ausdruck seiner Vorstellung von und seines Umgangs mit Landschaft. Die Skulptur, im weitestgefaßten Sinne, wandelt sich „vom Primärtopos zum Bildgegenstand“<sup>311</sup>, ihr Wesen wird über die (neuartige) skulpturale Form und Formung hinaus Teil der Umgebung. Skulpturen und der dazugehörige Ort seien ein und dasselbe und gehörten zusammen,<sup>312</sup>

<sup>307</sup> „My outdoor sculptures are places. / The material and the idea are of the place; / sculpture and place are one and the same. / The place is as far as the eye can see from the / sculpture. The place for a sculpture is found / by walking.” EBD., [S. 3].

<sup>308</sup> „Thus the construction offers, in its way, a picture of the place – more precise and articulated than if the photograph had been taken without it, because now perception has become literally pointed, structured and quite different from the ‚roaming‘ glance practised in, for example, Romantic landscape painting.” FUCHS, Long (1986), S. 47.

<sup>309</sup> Eine Verbindung zwischen zeitgenössischer britischer Skulptur und den Landschaftsgärten des 18. Jahrhundert führt Stephen Bann mit einer Kurzbeschreibung von je einem Werk Richard Longs, David Nashs und Ian Hamilton Finlays aus. Henry Moore, Hamish Fulton, Anthony Caro und Stephen Cox werden nur genannt. Auch die Zusammenhänge mit der Garten- und Bildtradition sowie dem Pittoresken beschreibt er nur durch die Erwähnung von Robert Smithson, ohne auf den Ursprung des Begriffes im 18. Jahrhundert zurückzugehen. Doch ist es vermutlich die erste Feststellung eines Rückgriffs der englischen Land Art auf Gartengestaltungen des 18. Jahrhunderts, die Bann vor spezifisch englischem Hintergrund zu erläutern sucht: BANN, *La sculpture anglaise* (1988), S. 26-33; Ann Hindrys Hinweis auf gleiche Ideen bei Long mit Landschaftsgarten und Landschaftsmalerei beschränken sich ebenfalls auf die bloße Nennung, ohne Bildbeispiele: HINDRY, ANN: *La légèreté de l'être selon Richard Long*, in: *Artstudio 3* (1988), H. 10, S. 120-131, zit. S. 125 f. Auch nur eine Ausführung in Schlagwörtern von Beziehungen zwischen Gärten und Land Art bei: „[...] these twentieth-century works [of Land Art, M.-L. G.] are works of art, like gardens; the address the relation of work to site, like gardens; they can be ideological, like gardens; they can be beautiful, or sublime, like gardens. Overall, they force us to thin, deeply about nature itself, about our relation to nature, and about nature's relation to art.” ROSS, STEPHANIE: *Gardens, Earthworks, and Environmental Art*, in: Kemal, Salim / Gaskel, Ivan (Hrsg.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge 1993 (Cambridge Studies in Philosophy and the Arts), S. 158-182, zit. S. 178. Kurz klingt dieser Vergleich an bei: HOORMANN, *Long and the English Tradition* (1996), S. 21. Von der „Professionalität eines Landvermessers oder Gartenbauarchitekten spricht, ohne Beispiele zu geben: SCHNOCK, Long (1999), S. 30, über das Aufgreifen von Gartenelementen bei Long S. 95 f.; zur Herleitung der Ideen der Land Art aus dem englischen Landschaftsgarten: CHARLESWORTH, MICHAEL: *Nature, Landscape, and Land Art*, in: Beal, *Art in the Landscape* (2000), S. 93-113, zit. S. 98-100. In der „Tradition der gesamten englischen Landschaftskunst“ sieht ihn durch seine „Materialtreue und Erdnähe ebenso wie die sanften Formen seiner geometrischen Figuren“ und es bezeichnet Long als „Gärtner“: KELLEIN, *LAND ART* (1986), S. 388 u. 386.

<sup>310</sup> TURNER, ROGER: *Capability Brown and the eighteenth-century English Landscape*, London 1985, S. 77.

<sup>311</sup> Begriffsprägung für den Landschaftsgarten: BUTTLAR, ADRIAN VON: *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982 (*Studia Iconologia*; 4), zugl.: München, Univ., Diss., [o. J.], S. 84.

<sup>312</sup> „My outdoor sculptures are places. / The material and the idea are of the place; / sculpture and place are one and the same. / The place is as far as the eye can see from the / sculpture. The place for a sculpture is found / by walking. Some works are a succession / of particular places along a walk.” LONG, RICHARD: *five, six* (1980), [S. 3]. Long bestärkt dies noch einmal im Interview: „And the sculpture is part of the place. So it'd be very difficult, it would be silly to think, where does the sculpture end?” Richard Long in: GIEZEN, Long in *Conversation 1* (1985), S. 1.

worauf Long unter Berufung auf die Wahl des optimalen Standpunktes Wert legt<sup>313</sup>. Ihn interessiere Landschaft, betrachtet durch einen fixierten Blick.<sup>314</sup>

Daß Long ein „Bild“ der englischen Landschaft darstellen möchte, belegt sein programmatischer Titel ENGLAND 1967. Daß diese Landschaft vielfältige Facetten bietet, bestärkt er durch die Vergabe des gleichen Titels an ein weiteres, ähnlich intendiertes Photo. Auf dieser Schwarzweiß-Aufnahme sind die Holzstreifen zu drei konzentrischen Ringen auf einem hügeligen Rasen ausgelegt. Da diese Skulptur aus nur wenigen Metern Entfernung solcherart aufgenommen wurde, daß kein Horizont und kein weiteres Naturdetail sichtbar werden, kann auf den leicht gewellten Untergrund allein durch die Biegungen der Kreise und durch hervorstehende Lattenenden geschlossen werden.

Mittels des „rahmenden Sehens“, das den Blick schult, kann man den günstigsten Bildausschnitt bestimmen,<sup>315</sup> ein Prinzip, das sowohl den Gartengestaltern als auch den Landschaftsmalern im 18. Jahrhundert als Maßgabe galt. In seinen *Red Books*, drei in rotes Leder gebundenen, um 1800 verlegten Büchern für die beispielhafte Anwendung seiner Gartenveredelungen, zeigt Humphry Repton in den durchgängig verwendeten Klappbildern – die immer einen Zustand vor und nach dem „improvement“ darstellen – daß nur ein Fünftel des sich offenbarenden Blickfeldes gemalt werden könne und aus diesem Grund die Wahl des optimalen Ausschnitts, jener mit den gestalterisch wichtigsten Elementen, ausschlaggebend sei (Abb. 58).<sup>316</sup> „Natur wurde auf ihre Bildhaftigkeit hin gesehen“, dieses „bildhafte Sehen“<sup>317</sup> benutzt ebenfalls Long als Voraussetzung für sein Werk.<sup>318</sup> „Der Rahmen hat die experimentelle Funktion eines plastischen Fensters, das später ganz durch den Photoapparat ersetzt wird.“<sup>319</sup> Als Voraussetzung muß der geeignete Betrachterstandpunkt gesucht werden. Dies hebt Long hervor, doch stellen sowohl damalige Gartentheoretiker als auch Kunsthistoriker heute dies als ein allgemeines sowie ein speziell in der Landschaftskunst eingesetztes Gestaltungselement heraus.<sup>320</sup> In den späteren Werken Longs fällt der aufgestellte Rahmen weg. Daß er den-

---

<sup>313</sup> „In that work [ENGLAND 1967, M.-L. G.], the position of the viewer was very important. Instead of walking from one end to the other, there was one precise place for viewing the work, standing still, to do with alignment. So that place also was part of the sculpture. I suppose you can see parallels with how I sometimes take my photographs.” SEYMOUR, *Fragments I* (1991), S. 44 f.; „It’s [the work, M.-L. G.] is about alignment of the viewer, to the work, to the horizon. A lot of my work is about the relationships of the position of the observer to the landscape, like being on the mountaintop, between the sun, and the sunrise shadow.” LONG, RICHARD: A Transcription of Richard Long’s Talk during a slide show given at the Naoshima Contemporary Art Museum, Japan, on May 25 1997, in: ders.: *Walking the Line* (2002), S. 146 f., zit. S. 147.

<sup>314</sup> „I have in general been interested in using the / landscape in different ways from / traditional representation and the fixed view.” LONG, five, six (1980), [S. 5].

<sup>315</sup> SCHMITZ, HERMANN: *System der Philosophie* [1964], Bd. 3,4 Das Göttliche und der Raum, Bonn 1989, S. 294.

<sup>316</sup> REPTON, *Red Books* (1976), Bd. Attingham, [o. P.], Kap. „Of Landscape-painting – Continued”.

<sup>317</sup> BUTTLAR, *Der englische Landsitz* (1982), S. 64.

<sup>318</sup> Das schematisierende Sehen der Landschaftsgärten wurde von Land-Art-Künstlern, unter anderem Richard Long angewendet: „One of the essential functions of art was to ‚schematize‘ our glance, to give it a form of representation of nature, varying according to the time period and the culture, which determines our aesthetic judgement. From this point of view, gardens could be considered as an ‚application‘ of these schemes.” TIBERGHIE, *Land Art* (1995), S. 199 f.

<sup>319</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 28.

<sup>320</sup> „Quite often there is an optimum place for looking at a sculpture, or the rest place, the most interesting, the most visually dynamic.” SEYMOUR, *Fragments I* (1991), S. 45; „Il [le peintre, M.-L. G.] observe tour-à-tours les environs du local, le paysage qui l’entoure et qui peut lui donner des beaux Points de vue.” VALENCIENNES, PIERRE-HENRI: *Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes. Suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* [1800], Genf 1973 (Repr. der Ausg. Paris 1800), S. 345; BUTTLAR, *Der englische Landsitz* (1982), S. 80; DERS., *Der Land-*



noch „rahmend sieht“, ist seiner Gestik beim Photographieren zu entnehmen. Er blickt durch einen mit den Fingern geformten Rahmen, der seinen Bildausschnitt festlegt.<sup>321</sup> Doch können Longs Routeneinzeichnungen auf Karten ebenso als Rahmenziehung gelten.

### *Standpunkte*

Long plaziert seine Skulpturen meist im unteren Bildteil oder in der Mitte. Dadurch wird der Bezug zum Boden, die Bodenhaftung und die Erdverbundenheit seiner Skulpturen verstärkt. Es entsteht eine leicht lesbare Form.<sup>322</sup> Diese Aufnahmeweise ermöglicht es ihm darüber hinaus, die Umgebung einzubeziehen. Wie es Robert Morris 1966 mit dem Begriff der „Variablen“ beschrieben hat, daß der Umraum zur Konstituierung der Skulptur beitrage,<sup>323</sup> benutzt Long die Umgebung in dieser Art. Sie gehört zwangsläufig zum Kunstwerk dazu. Long variiert die Standpunkte, je nach natürlicher Umgebung und nach Materialanordnung, um so verschiedene Aussagen zu treffen. Mittelsicht und Nahsicht wechseln einander ab mit Überschau, Fernsicht und Aufsicht.

Von leicht erhöhtem Standpunkt aus ungefähr fünf Metern Entfernung fällt der Blick auf einen Ring aus Steinbrocken, die am Rande eines Bergplateaus liegen, von dem aus der Blick in die Tiefe und Weite der dortigen Talebene gleitet. Der Untergrund des in Island gelegten WIND CIRCLE 1994 besteht aus Kieselsteinen, dessen Körner auf der Photographie noch durch grobkörniges Papier oder hochempfindlichen Film verstärkt werden. „Wind“ mag eine Anspielung auf starken Wind zur Entstehungszeit sein, wovon die Wolken im schnellen Vorbeizug grau-schwarzer Ballungen über weißen Flecken berichten.

Long fertigt durch Herumgehen mehrere Aufnahmen von seinen Werken meist aus Augenhöhe an; spezielle Effekte möchte er vermeiden, um die ihm so vordringliche Einfachheit seiner Arbeiten zu gewährleisten.<sup>324</sup> Durch die Abbildung mehrerer Varianten kann er unterschiedliche Aussagen erzielen. Von den Werken der Anfangsjahre zeigt Long später nur noch eine einzige Version.<sup>325</sup> Während der beschriebene WIND CIRCLE im Buch *Mirage* (Abb. 59) in hellen Grautönen den Ring von links zeigt, tritt Long für die Aufnahme in *From Time to Time* (Abb. 60) näher und etwas nach rechts an den Kreis heran. Dadurch führt der Blick aus einer stärkeren Aufsicht auf die Steine. Darüber hinaus ermöglicht diese Sicht einen tieferen Blick in den dahinterliegenden Abgrund mit den Einzelheiten der dortigen Landschaft. Den Hintergrund gestaltet der Künstler kontrastreicher; die Lieblichkeit der Aufnahme in *Mirage* weicht hier gefahrdrohender Härte, hervorgerufen durch stärkere Dunkelheit.

---

schaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik [1980], erw. Neuausg., Köln 1989, S. 16; KEMP, WOLFGANG: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 49; SCHNOCK, Long (1999), S. 29.

<sup>321</sup> Beobachtung der Verfasserin beim Ausstellungsrundgang mit Richard Long in Kleve am 23. Juni 2001.

<sup>322</sup> COOK, LYNNE: Richard Long, in: Art Monthly 8 (April 1983), H. 66, S. 8-10, zit. S. 9.

<sup>323</sup> MORRIS, Notes on Sculpture (1974), S. 204 f.

<sup>324</sup> „Well, normally I just step back and point the camera and try and get it in focus. Even though it is necessary to get a good photograph, the photographs should be as simple as possible so that when people look at the photograph they are not dazzled by wide-angled lenses of special effects. Because my art is very simple and straightforward, so that the feeling of the work somehow accurately comes through. That is why most of the photographs are taken from my eye level. Usually, after I have made my work, I kind of walk around it and somehow find the best place to take the photograph.“ CORK, Interview Long (1991), S. 252. Zur Geradlinigkeit seiner Arbeiten äußert sich Long weiterhin: „I mean the work itself is simple and straightforward. I hope that the photographs of the work are also simple and straightforward. So, it is a factual record of that place.“ Richard Long in: GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 1.

<sup>325</sup> Aus diesem Verschwindenlassen folgert Schnock, daß Long zusätzliche Aufnahmen ohne tiefere Absicht bloß „sicherheitshalber“ angefertigt habe: SCHNOCK, Long (1999), S. 31.

Beim EVOLUTION CIRCLE CALIFORNIA 1995 wird die unterschiedliche Perspektive noch durch die Farbigkeit gesteigert. Auf der in *Mirage* reproduzierten Schwarzweiß-Aufnahme (Abb. 43) baut sich ein Ring aus kantigen Steinen vor einer Berglandschaft auf, die im Mittelgrund aus großen Felsbrocken besteht. Es sind Steine, angeordnet in einer Steingegend. Long wählte für seine Skulptur eine größere zusammenhängende Fläche mit Grasbewuchs aus. Indem er im Buch *From Time to Time* mehr von rechts aus fotografiert, eröffnet sich eine vollkommen andere Situation (Abb. 44). Sie gibt den Blick frei auf einen See, dessen tiefes Blau nur in der Farbaufnahme wirken kann und daher wahrscheinlich im Schwarzweiß-Bild weggelassen wurde. Das Farbphoto indes offenbart eine karge Landschaft mit gelbbraunlichen Gräsern. Der um circa 90° veränderte Blickwinkel zeigt einen anderen Hintergrund. Die Ruhe des wolkenlosen Himmelsblaus über einem flachen Bergrücken haben nichts gemein mit der Strenge und Bedrohlichkeit der sich übereinander und gegeneinander auftürmenden schwarzweißen Bergmassive und Felsen, in einem Gelände, das nichts als Steine kennt.

Ähnlich wie WIND CIRCLE und EVOLUTION CIRCLE sind die Schwarzweiß-Photographien der 1996 durchgeführten Mongolei-Reise komponiert, die größtenteils in den Büchern *Mirage* und *Every Grain of Sand* versammelt sind. Es sind dies hauptsächlich Ringe von circa zehn Metern Durchmesser aus feldsteingroßen Steinen, die fast die gesamte Bildbreite ausnutzen. Stets nehmen sie die Mitte des Vordergrundes (EMPTY MIND CIRCLE MONGOLIA 1996, Abb. 26) – für Humphry Repton der bedeutsamste Teil für die Gestaltung eines Gartens<sup>326</sup> – oder des Mittelgrundes (HERD DROPPINGS MONGOLIA 1996; CIRCLE IN MONGOLIA 1996; GOBI DESERT CIRCLE MONGOLIA 1996) ein, der dem um 1800 wirkenden Gartenspezialisten Richard Payne Knight als ideal für die Gartengestaltung galt<sup>327</sup>. Die Sicht führt von ausgetrocknetem oder karg bewachsenem, mit Steinen übersätem Wüstenboden einer erhebungslosen Ebene zu Bergrücken im Hintergrund. Der Himmel nimmt ein Drittel der Photos ein und ist entweder locker bewölkt oder eintönig grau. Die Bildtitel verraten die durchwanderte Wüste (die Wüste Gobi) und die Materialien. Die MARMOT HOLE STONES tangieren das Behausungsloch („hole“) eines Murmeltieres („marmot“). Um dieses auch auf dem Photo kenntlich zu machen, mußte Long sich einen erhöhten Standpunkt verschaffen, den er sich wohl – wenn er einen Hügel gefunden haben sollte – aus der Aufhäufung von Steinen selbst gebaut haben könnte. Drei Steine führen aus dem Steinring hinaus zum vorderen Bildrand, zum Standpunkt des Betrachters.

Longs Prinzip, mehrere Ansichten von einer Arbeit anzufertigen, läßt sich ebenfalls auf eine Praxis der Gartengestalter zurückführen. Pieter Andreas Rysbrack gibt mit seinen 1729-1730 angefertigten Ölgemälden acht Einblicke in den Garten von Chiswick (Abb. 61 u. 62). Das Set führt, wie auf einem Rundgang durch den Garten, zum Gartenhaus, zur Orangerie mit den eingetopften Orangenbäumchen im Garten, zum ovalen und zum runden Teich, zum Ba-

---

<sup>326</sup> „In an artificial landscape, the foreground is the most important object.“ REPTON, HUMPHRY: *An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening to which are added some Observations on its Theory and Practice including a Defence of the Art* [1806], Farnborough 1969 (Repr. der Ausg. London 1806), S. 127.

<sup>327</sup> „Whatever foremost glitters to the eye, / Should near the middle of the Landscape lie.“ KNIGHT, *The Landscape* (1972), Buch 2, Vers 99 f.

dehaus, zu den Heckenwegen des Süd-West-Gartens. Mit den zwei Bildern von den „patte d’oie“ gibt er verschiedene Sichtpunkte.<sup>328</sup>

Ähnlich wie beim Panorama wird ein Rundumblick, ein alles erfassender Blick vorge-  
täuscht. In einem Panorama stehend, einem begehbaren Rundraum, der eine möglichst reale  
Landschaftssicht oder eine Schlachtszene um den gesamten Kreisumfang herum beinhaltet,  
wird der Horizont erfahrbar.<sup>329</sup> Der sonst stets mit dem Gehenden mitwandernde Horizont  
wird als nahe befindlich vorgetäuscht, das Panorama gehört zu den „Illusionskünsten“<sup>330</sup>. Die-  
ser Doppelcharakter des Horizonts, Weite zu sein, die doch unerreichbar bleibt,<sup>331</sup> gipfelte um  
1800 in einer „Seh-Sucht“ und wurde durch das Panorama vorgeführt<sup>332</sup>. Wie in Longs Photo-  
graphien ist kein Hinausschweifen über den Horizont möglich, obwohl Richard Long immer  
neue Blickwinkel und damit immer neue Horizonte schafft oder sie in gar wegläßt. An die  
eine oder auch an mehrere Perspektiven ist der Betrachter gebunden. Andere kann er – man-  
gels des Wissens über den genauen Standort der Skulpturen – nicht selbst erfahren. Da Per-  
spektive und Horizont eng aneinander gekoppelt sind, bleibt jeweils nur eine Ansicht, eine  
stets subjektive Ansicht, die immer aus den Emotionen des Menschen besteht und ihm damit  
seine „Standpunktgebundenheit“ zu erkennen gibt.<sup>333</sup> Die Erfahrung des Horizonts als Grenze  
und die Überschau über die Landschaft können auch als Erkenntnismetapher verwendet wer-  
den.<sup>334</sup>

Bei anderen Arbeiten hat die umgebende Natur nicht diesen konstituierenden Charakter. Das  
Konzept der Ausführung hat Vorrang vor der Bildinszenierung. A LINE MADE BY

---

<sup>328</sup> Das Kapitel „The Age of the Estate Cartographers and the Garden Conversation“ in: HARRIS, JOHN: The Artist and the Country House. A History of Country House and Garden View Painting in Britain 1540-1870, London 1979, S. 154-239, zit. S. 160.

<sup>329</sup> Zur Geschichte von Panorama, Diorama und Theater eine große und detaillierte Studie von: OETTERMANN, STEPHAN: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt am Main 1980; außerdem die Kataloge: HYDE, RALPH (Hrsg.): Panoramania! The Art and Entertainment of the „All-embracing“ View, Einl. von Scott B. Wilcox, Ausst.-Kat., Barbican Art Gallery, London 1988; PLESSEN, MARIE-LOUISE VON (Hrsg.): Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bonn, Frankfurt am Main/Basel 1993.

<sup>330</sup> KEMP, WOLFGANG: Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Panorama, in: Wagner, Monika (Hrsg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst [1991], 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1997, Bd. 1, S. 75-93, zit. S. 76.

<sup>331</sup> BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH: Mensch und Raum [1963], 7. Aufl., Stuttgart u. a. 1994, S. 74-76.

<sup>332</sup> OETTERMANN, Panorama (1980), S. 10; „Sehsucht“ bei: WEBER, BRUNO: La nature à coup d’œil. Wie der panoramatische Blick antizipiert worden ist, in: Plessen, Sehsucht (1993), S. 20-27, zit. S. 20 f.

<sup>333</sup> „So ist die Perspektivität auf der einen Seite der Ausdruck der ‚Subjektivität‘ seines [des Menschen, M.-L. G.] Raums, d. h. dessen, daß der Mensch in seinem Raum an einen bestimmten Standpunkt gebunden ist, daß er ihn immer nur ‚von innen‘ betrachten kann, aber sie ermöglicht ihm auf der andern Seite auch, diese seine Standpunktgebundenheit zu erkennen.“ BOLLNOW, Mensch und Raum (1994), S. 78.

<sup>334</sup> „Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß der Blick über Körperhaftigkeit und Enge des Vordergrunds hinweg zu einem nach allen Seiten offenliegenden Horizont eines der prägenden kollektiven Wahrnehmungsmuster für das aufstrebende Bürgertum des späteren 18. Jahrhunderts bildet. Alles, was metaphorisch den gesellschaftlichen und kulturellen Aufbruch dieser Epoche charakterisiert – in Metaphern der Übersicht, der Entdeckung, des Niederreißen von Schranken und Hindernissen jeder Art –, wird kognitiv in der individuellen Raumerfahrung antizipiert und eingeübt. Der Blick auf die Landschaft ist eine Form der Realisation solcher Erkenntnismetaphern. Räumliche Übersichten nehmen die Stelle ein, die im Diskurs des Barock und der Frühaufklärung die abstrakten Räsonnements innegehabt haben mochten. Sie dienen nicht nur der Erkundung des Landes, sondern sind, auf den Betrachter gewendet, auch ein Mittel, sich Klarheit zu verschaffen, Rechenschaft abzulegen, biographische Abschnitte zu akzentuieren.“ KOSCHORKE, ALBRECHT: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main 1990, zugl.: München, Univ., Diss., 1989, S. 156.

WALKING ENGLAND 1967 ist eine durch mehrmaliges Hin- und Herlaufen entstandene linienförmige Spur auf einer Wiese im südwestlich von London gelegenen Oxschott,<sup>335</sup> die auf der Schwarzweiß-Photographie im Hochformat als ein hellerer von der unteren Bildmitte senkrecht nach hinten verlaufender Streifen auf einer Blumenwiese zu bemerken ist. Auf dem damals noch verwendeten langen Titel mit Beschreibung beschreibt Long genau die Entstehung dieser Laufskulptur: „Sculpture made with the feet by walking up and down for 30 minutes over a length of 30 yards, each section taking 20 seconds.“<sup>336</sup> Long ist innerhalb von 30 Minuten die Strecke von 27 Metern in schnellem Schritt 90 Mal hin- und hergelaufen und legt damit rund 2,5 km zurück. Der Künstler steht genau am Beginn dieser Linie oder auch mitten auf ihr. Sie läuft in einem Lotrecht zu ihr befindlichen dunkelgrauen Gebüsch, das etwa ein Viertel der Bildhöhe einnimmt und nur an einigen kleinen Stellen ein Stück Himmelsgrau durchscheinen läßt. Auf der Photographie eines Kreuzes auf einer Gänseblümchenwiese, ENGLAND 1968 (Abb. 7), bleibt der Horizont ausgespart. Hier ist die Nahaufsicht fast schon eine Aufsicht. Einen Meter vom linken Kreuzarm entfernt hat Long die durch das Pflücken der Gänseblümchen hinterlassene Spur aufgenommen. Die beiden Linien zeichnen sich dunkel zwischen den weißen Blumenköpfen ab. Bei dieser Skulptur gilt nur das Blumenfeld, auf das Long seine eigene Gestalt übertragen wollte, wofür er sich deren starken Hell-Dunkel-Kontrast zunutze machte.<sup>337</sup> Damit tritt für Long erstmals die Überlegung auf, gezielt Helligkeitsveränderungen als skulpturale Grundlage zu gebrauchen.<sup>338</sup> Der Titel, der gegenüber der Rahmenarbeit ENGLAND 1967 (Abb. 3) nur die Jahreszahl ändert, verweist, wie auch dort, auf ein Stück englischer Landschaft, auf etwas, das Long eines Blickes für würdig hält.

Ein weitläufigerer Blick eröffnet sich bei Aufnahmen von Berggipfeln aus. Aufgerichtete Steinplatten unterschiedlicher Größe, die eine lose auffächernde, von rechts vorn nach links hinten führende Linie bilden, sind mit ihren schmalen Kanten in den steinigen Boden eines Bergplateaus gegraben. A LINE IN SCOTLAND CUL MÓR 1981 (Abb. 63) endet kurz vor dem Abgrund. Ob dieser steil abfällt, läßt sich vom Betrachterstandpunkt, der sich nur leicht erhöht über die Skulptur hinwegblickend am vorderen Linienende befindet, nicht entscheiden. Ein schmaler Dunststreifen überbrückt und verschleiert die Distanz zu den Bergketten des Hintergrundes. Die Sonne scheint hell, was aus der hohen Bildschärfe und den Helligkeiten im vorderen Bildbereich erkennbar wird. Außerdem werfen die im Gegenlicht photographierten Steine der Skulptur tiefschwarze Schatten. Die ebenso dunklen Steine kontrastieren scharf zu den hellgrauen Steinen des Bodens. Etwas mystisch wirkt die Stimmung. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, daß die dunkle Linie, in Gedanken verlängert, zur Spitze des dunkel aufragenden Berges links hinten führt. Die Photographie zeigt menschenlose Stille und drückt doch Spannung aus durch die genau die Bilddiagonale bildende Skulptur. Im Farbphoto hingegen wirkt die Stimmung gemildert. Auf bräunlichem Untergrund erscheinen die aufgerichteten Steine nicht so bedrohlich. Auch die Berge im Hintergrund schweben fast im blauen Dunst.

<sup>335</sup> Diese Angabe bei: SCHNOCK, Long (1999), S. 31.

<sup>336</sup> (1 yard = 0,91 m) Aufschrift auf einem Brief, den Long an Paul Maenz zur Vorbereitung der Ausstellung „Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören“ in der Galerie Loehr richtete. Abbildungen der Varianten mit genauer Chronologie der Namensänderungen: EBD., S. 31.

<sup>337</sup> „For the ‚daisies‘ [England 1968], I remember having the idea to superimpose my own shape on a natural pattern of nature. I needed a piece of ground which had its own natural patterns, and daisies made a good black and white contrast. The it was a question of looking around my locality and finding such a place.“ SEYMOUR, Fragments I (1991), S. 44.

<sup>338</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 37.

Longs unvermutete Übergänge, ausgehend von einer Skulptur auf einer Bergspitze zu einem Berggipfel des Hintergrundes, die eine Ungewißheit über das Aussehen des dazwischen liegenden Raumes lassen, rufen die versenkten Grenzziehungen („sunken fence“) der englischen Gärten in Erinnerung. Die auf eine Erfindung von Charles Bridgeman zurückgehenden unsichtbaren, zur Abhaltung von Vieh gedachten, den Anblick des Gartens aber nicht störenden Gräben oder Wälle, ließen die Spaziergänger dort mit dem Ausruf der Verwunderung „ha-ha“ (oder aha) anhalten.<sup>339</sup> Auf dem 1733-34 angefertigten Stich von Jacques Rigaud, entnommen einer fünfzehnteiligen Serie mit einem Plan zur Anlage in Stowe, ist im rechten Vordergrund ein ha-ha – bestehend aus Rasenstücken, die mit horizontalen Stangen zusammengehalten werden – zu sehen (Abb. 64). Er verbindet die das Bild beherrschende Rotunde im linken Vordergrund über den Gurnet's Walk mit dem Octagon Lake und dazugehöriger Guglio Fountain, die wiederum auf einer durch mehrere Verengungen und Erweiterungen aufgelockerte breite Verbindungsachse zum Landhaus Stowe führt. Diese Tiereinhegung fügt sich kaum sichtbar in die Gartenanlage ein, da sie von Bäumen gerahmt ist, und verbindet zugleich die Elemente des Gartens.<sup>340</sup> Zur Perfektionierung der Gartengestaltung gehörte laut Repton, daß ein Gefühl von Weite und Freiheit entstehe durch das Verbergen der Grenzen, wobei die künstlichen Eingriffe natürlich wirken müßten.<sup>341</sup> Diese strukturgebende, die Weite der Natur in Verträge („contracts“) bindende, eine zusammenziehende Barriere<sup>342</sup> schafft Long im Ge-

<sup>339</sup> „But the capital stroke, the leading step to all that has followed, was [...] the destruction of walls for boundaries, and the invention of fosses – an attempt then deemed so astonishing, that the common people called them Ha! Ha's! to express their surprize at finding a sudden and unperceived check to their walk.“ WALPOLE, HORACE: *The History of the Modern Taste in Gardening* [1770], Einl. von John Dixon Hunt, New York 1995 (Repr. der Ausg. 1782), S. 42. „At present we frequently make Thorough-Views, call'd Ah, Ah, which are Openings in the Walls, without Grills, to the very Level of the Walks, with a large and deep Ditch at the Foot of them, lined on both Sides to sustain the Earth, and prevent the getting over, which surprizes the Eye upon coming near it, and makes one cry, Ah! Ah! from whence it take its Name.“ JAMES, JOHN: *The Theory and Practice of Gardening. Wherein is fully handled all that relates to Fine Gardens, commonly called Pleasure-Gardens, as Parterres, Groves, Bowling-Greens, etc.*, London 1712 [Übers. der franz. Ausg. von Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, Paris 1709], S. 77. Shenstone spricht sich nur für den überraschenden Effekt der ha-has aus, wenn diese einem nobleren Zweck folgten: „In gardening it is no small point to enforce either grandeur or beauty by surprize; for instance, by abrupt transition from their contraries – but to lay a stress upon surprize only; for example, on the surprize occasioned by an aha! without including any nobler purpose; is a symptom of bad taste, and a violent fondness for mere concetto.“ SHENSTONE, WILLIAM: *Unconnected Thoughts on Gardening* [1764], in: Andrews, Malcolm (Hrsg.): *The Picturesque. Literary Sources & Documents*, Mountfield 1994 (The Helm Information Literary Sources & Documents Series), Bd. 1, S. 77-84, zit. S. 84.

Diese Gräben führt auf die Festungsbaukunst des Dézallier d'Argenville zurück: BUTTLAR, *Der Landschaftsgarten* (1989), S. 21; DERS., *Landsitz* (1982), S. 67; HOHNHOLZ, JÜRGEN: *Der englische Park als landschaftliche Erscheinung*, Tübingen 1964 (Tübinger Geographische Studien; 15), zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1964, S. 46. Die Herleitung des ha-ha aus der Festungsarchitektur stellt ebenfalls fest: CATTELAN, RETO: *Wirtschaftliche und politische Prämissen des Landschaftsgartens in England und Deutschland*, Zürich, ETH, Diss. 1980 (Typoscript), S. 19. Daß den englischen Gartengestaltern dieses Phänomen des Festungsbaus aus John James' Übersetzung des Dézallier d'Argenville „Gardening“ (1712) bekannt war, äußert: JOURDAIN, MARGARET: *The Work of William Kent. Artist, Painter, Designer and Landscape Gardener*, Einl. von Christopher Hussey, London 1948, S. 74 f.

<sup>340</sup> Anhand der Quellen wird die Erstellung, die Ausstattung der perspektivischen Zeichnungen und des Planes von Stowe dokumentiert von: WILLIS, PETER: *Jacques Rigaud's Drawings of Stowe in the Metropolitan Museum of Art*, in: *Eighteenth Century Studies* 6 (1972), H. 1, S. 85-98; genaue Beschreibung des Materials der ha-has in Stowe: DERS.: *Charles Bridgeman and the English Landscape Garden*, London 1977 (Studies in Architecture; 17), S. 119 f.

<sup>341</sup> REPTON, *Changes of Taste in Landscape Gardening* (1969), S. 33.

<sup>342</sup> „The boundary, the ha-ha, is like the stay: it contains the expansiveness of nature within accepted lines, yet it emphasises and imposes structure, ‚contracts‘.“ PUGH, SIMON: *Loitering with Intent. From Arcadia to the Arcades*, in: ders.: (Hrsg.): *Reading Landscape. Country – City – Capital*, Manchester 1990, S. 145-160, zit. S.

gensatz zu den Gartengestaltern nicht durch äußere Veränderungen der Landschaft, sondern durch photographische Mittel, durch die Wahl des Standpunktes, der die Grenzen zwischen den Bildobjekten verfließen läßt.

Für A LINE IN BOLIVIA 1981 (Abb. 65), eine Steinlinie in einer von Steinen übersäten Steppe, gäbe es nur einen einzigen richtigen Blickpunkt, ansonsten verschwinde sie zwischen den Steinen.<sup>343</sup>

Seltener wählt Long die den Horizont samt Himmel aussparende Aufsicht auf seine Skulpturen, wie für die eine Variante von ENGLAND 1967 (Abb. 3) beschrieben. Eine seiner ersten Arbeiten, TURF CIRCLE ENGLAND 1966 (Abb. 14), entstand durch tortenstückförmige, drei bis fünf Zentimeter tiefe Einschnitte innerhalb eines Kreises, die anschließend herausgehoben wurden. Auf dem Photo sichtbar sind die Einschnitte, die sich dunkler vom hellgrauen Grasboden abheben. Für die Aufnahmen des im Garten seiner Eltern gelegenen Werkes<sup>344</sup> hat sich der Künstler dicht an den Kreis heranbegeben und versucht, die Kamera möglichst genau darüber zu halten. Die Unmöglichkeit, auf dem Boden stehend einen Kreis in direkter Draufsicht ohne Verzerrung zu photographieren, probt die Quadratur des Kreises. Dies bewußt oder unbewußt bedenkend, berührt Longs Kreis fast die Bildränder. Über und unter dem einem Rad ähnelnden Kreisrund bleibt ein wenig mehr Platz bis zum Bildrand als an den Seiten. Die in *Spanish Stones* abgebildete Version präsentiert dies noch deutlicher als die bei Rudi H. Fuchs, ist doch dort diese Einpassung besser gelungen. Die Unschärfe dieser Aufnahmen liegt in der schlechten Kamera Longs begründet, denn erst seit dem Herbst 1967 benutzt Long eine Spiegelreflexkamera vom Typ Nikkormat.<sup>345</sup> Auch der gleichnamige, ein Jahr später in Irland entstandene Ring TURF CIRCLE IRELAND 1967 (Abb. 15) zeigt keinen Horizont. Eingeschnitten und aus dem Gras herausgehoben ist hier ein vielleicht in der Linienstärke 15 cm und im Durchmesser ein Meter breiter Ring. Doch unabhängig von der Unschärfe bleibt das Anliegen des TURF CIRCLE unbestimmbar. Es ist nur ein Kreis mit eingeschnittenen Rädern. Durch die fehlende Hintergrundeinbindung kann keine Aussage über die Natur getroffen werden und auch der Titel stellt nur eine Materialangabe dar. Die fehlenden Kontraste lassen die Photographie malereiähnlich erscheinen. Aber Rasen ist nur im Garten schön, auf Gemälden nicht, wie der Schriftsteller Horace Walpole bereits 1770 in seiner Abhandlung über Geschmack in der Gartengestaltung befand.<sup>346</sup>

Es läßt sich lediglich eine „Funktionalisierung der Hohlform“<sup>347</sup> für die SCULPTURE MADE FROM TURF 1967 feststellen, für die Long zehn bis fünfzehn Zentimeter breite und gleich tiefe Streifen aus dem Rasen geschnitten und entweder dort belassen – in diesem Fall sind nur die Schnittpuren zu sehen – oder daneben auf den Boden gelegt hat. Er bildet daraus ein offenes Rechteck. Vorn rechts an der Unterkante des Bildes verläuft ein ausgehobener Streifen fast senkrecht nach oben bis zur Bildmitte, geht dort in einen unausgehoben, nur ein-

---

147. Das englische Wort „contract“ erlaubt die – hier beide passenden – Übersetzungen von „Vertrag“ und „zusammenziehen“.

<sup>343</sup> „There is a line of stones somewhere through the desert in Bolivia, you can really only see that line if you are standing at one end looking down and if you know where to look. So the piece actually might become a strong image in the photograph. In the reality of being in the place or being a stranger and coming there the piece might be invisible.” GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 13.

<sup>344</sup> „My first turf works were actually made in my parents’ front garden.” CORK, Interview Long (1991), S. 252.

<sup>345</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 25; Long selbst äußert, daß er stets eine Nikkormat-Kamera mit demselben Objektiv benutze: GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 18.

<sup>346</sup> WALPOLE, History of the Modern Taste in Gardening (1995), S. 57.

<sup>347</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 26.

geschnittenen über, um an der oberen Bildkante nach links in eine aufgelegte Linie abzuzweigen, die lotrecht dazu steht, und in einem weiteren aufgelegten Streifen ausläuft, der wieder nach vorn ins Bild führt.

Diese frühen Arbeiten sind Beispiele für das Ausprobieren perspektivischer Mittel ohne Einbeziehung des Umraumes. Diese Verfahrensweise hat Long später aufgegeben. Eine Ausnahme bildet *STONES ON A CAIRN ENGLAND* 1992. Die aus zwei Metern Entfernung und einem Meter Höhe aufgenommene Aufsicht auf einen in der unteren Bildmitte erscheinenden Kreisring aus kleinen Steinen, die auf dem ausschließlich aus diesen Steinen bestehendem Untergrund gestellt sind, gibt den Blick auf den Horizont nicht frei.

In den meisten Fällen jedoch spielt die Umgebung der Skulptur eine Rolle. Eine Einbindung der Umgebung bei einer Aufsicht ist in *STEPPING OVER STONES CIRCLE SWITZERLAND* 1991 gegeben. Der in circa fünf Zentimeter hohe Schneereste getretene Ring, sieben bis acht Meter im Durchmesser, umkreist einzelnstehende Felsblöcke. Longs Skulptur besteht hier nicht aus Steinen, sondern ist eine Spur. Um diese Anordnung herum sind weitere dieser zerklüfteten Felsen erkennbar. Diese Schwarzweiß-Photographie hat Long fünf Meter vom Ring entfernt von einem zehn Meter hohen Felsen aus aufgenommen. *FOOTPRINT CIRCLE PIEMONTE ALPS ITALY* 1989 (Abb. 56), ein im Piemont in den Schneematsch gestapfter Ring ist in verwandter Weise aus leichter Höhe photographiert worden. Dieser Kreisring im Vordergrund liegt auf einer Anhöhe, die dahinter in einer kleinen Böschung abfällt, um dann oberhalb einer Gebirgsstraße steil anzusteigen, ohne das Bergende zu zeigen.

### *Perspektive*

Bei diesen Aufsichten probt Long den kartographischen Blick, der aus der Luft die Gegebenheiten erkennen möchte. Von oben zu schauen vermindert die Verzerrung der Linien. Der Kreis erscheint auch auf dem Bild als Kreis, nicht als Ellipse. Die Wahl unterschiedlicher Standorte zur Erprobung verschiedener Sichtweisen auf seine Skulpturen hat Vorläufer in den vom späten 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts modischen Darstellungen englischen Landbesitzes. In den als „prospects“ (Ausblick) bekannten Gemälden, wurden die Besitztümer aus der Vogelperspektive portraitiert.<sup>348</sup> Das um 1670 von einem anonymen Künstler angefertigte Ölgemälde *Llanerch, Denbigshire* (Abb. 66) vereinigt die damals typische Verwendung mehrerer Perspektiven in einem Bild, die von 30° bis 90° wechseln konnten. Von einem realen oder gedachten Berg aus spannt sich der Blick von einem im linken Hintergrund auf leichter Anhöhe befindlichen in richtiger Perspektive gemalten grauen Herrenhaus über einen terrassenartig gestuften, von backsteinroten Mauern umgebenen, in rechteckige Abschnitte von Rasenstücken oder Reihen junger Bäume gegliederten Garten, dessen Fontänenteil leicht nach oben geklappt dargestellt ist, hinunter zu einem in nun vollkommen unwirklicher Aufsicht gezeigten und dadurch entzerrten kreisförmigen See mit einer Statue im Kreismittelpunkt. Hinter diesem läuft eine lange grün-braune Wiese auf abgelegene Häuser im rechten Hintergrund zu. Im linken Vordergrund weiden Rotwild und Kühe auf getrennten Grasflä-

---

<sup>348</sup> Zur Landschaftsbesitzmalerei: DANIELS, STEPHEN: *Goodly Prospects. English Estate Portraiture, 1670-1730*, in: Alfrey, Nicholas / Daniels, Stephen (Hrsg.): *Mapping the Landscape. Essays on Art and Cartography*, Ausst.-Kat., University Art Gallery, Nottingham 1990, S. 9-12. Weitere, ausführlichere Beispiele und vor allem hochwertige (Farb-)Abbildungen im Kapitel „The Age of the Estate Cartographers and the Garden Conversation“ in: HARRIS, *The Artist and the Country House* (1979), S. 154-239. Beide betonen den Zusammenhang zwischen Besitzportraits und kartographischen Methoden.

chen. Der für diese Art von Bildern nur allzu treffende Terminus „Ausblick“ meinte diesen sowohl in der Zeit als auch in der Entfernung; es wurden fertige, aber auch noch im Entstehen begriffene Projekte dargestellt.

Jan Dibbets experimentiert ebenfalls mit Perspektive. In seinen *Perspective Corrections* der 1960er Jahre kehrt er perspektivische Verkürzungen um. Er arbeitet, wie Long zu jener Zeit, mit Rasenaushebungen und auf den Rasen gelegten, linienförmigen, weißen Elementen. Die Photographie *Perspective Correction – Square with two diagonals*, 1968 (Abb. 67) zeigt ein auf den Rasen gelegtes Quadrat aus weißen Stäben mit ebensolchen Diagonalen. Fast exakt in der Bildmitte befindet sich dieses Quadrat, so daß die Diagonalen des Quadrates fast mit denen des quadratischen Bildes übereinstimmen. Es ist ein horizontloses Photo, das nur am oberen Ende die Baumstämme eines Waldes abbildet. Das Quadrat scheint sich vom Boden abzulösen und zu stehen. Aber vor allem handelt es sich bei diesem Quadrat um kein solches, auch wenn es auf dem Photo genau so aussieht. Dibbets hat ein Trapez gelegt. Von einer einzigen Stelle aus wird es vom Blick in ein Quadrat transformiert. Durch die Photographie wird die Täuschung der Wahrnehmung noch intensiviert.<sup>349</sup> Dibbets Arbeiten gelten als klassizistisch, da sie eine unpersönliche Distanz besitzen, eine kontrollierte Klarheit und Einfachheit der Formen sowie Verbindungen zwischen Illusion und Realität schaffen.<sup>350</sup>

Dasselbe Verfahren wendet er für *Perspective Correction – Vancouver*, 1969 (Abb. 68) an, nur daß er hier ein trapezförmiges Rasenstück aushebt und so photographiert, daß es wiederum ein Quadrat zu sein scheint. Obwohl der Rasenausschnitt auf dem großen Rasenfeld von zwei Gebäuden gerahmt wird, im Hintergrund vom Physical Development Centre und rechts hinten vom Transportation Centre, bleibt es abstrakt und unabhängig von diesen perspektivisch richtig verkürzten Bauwerken. Dibbets vermischt die Kategorien des Räumlichen und des Flächenhaften; er verweigert die Perspektive mit photographischen Mitteln.<sup>351</sup>

Perspektive kann in diesem Fall als mentales Konstrukt angesehen werden, das durch mathematische und technologische Repräsentation der Gesetze von natürlicher Vision und umgebendem Raum manipuliert werden kann.<sup>352</sup> Perspektive beinhaltet demzufolge das Paradox, objektivierend und zugleich subjektivierend zu sein.<sup>353</sup> Mit dieser Ambivalenz spielen die Künstler. Auch Long versucht, Perspektive mit sinnlichen Qualitäten zu belegen. Die falschen

---

<sup>349</sup> „In the *Perspective Corrections* photography is used in a very simple way, almost as a record of the moment of the eye in which the eye, in the right position, would see the transformation. But the photograph intensifies this moment, gives it greater urgency. It effectively eliminates perceptual digression, cutting out visual surroundings.“ FUCHS, RUDI: *The Eye framed and filled with Color*, in: ders. / Moure, Gloria (Hrsg.): *Jan Dibbets Interior Light. Works on Architecture 1969-1990*, New York 1991, S. 9-19, zit. S. 10.

<sup>350</sup> „‘Classicism’ in this context usually embraces those stylistic manifestations of impersonal distance, phenomenological directness of controlled clarity and simplicity of forms and their relationships, the ‘factual’ representation of Nature, the structuring of relations between ‘illusion’ and ‘reality’, the matching of separate media and mentality, and the importance of ‘completeness’ of separate parts in building a self-contained entity of physically clear confines.“ REISE, BARBARA: *Notes<sup>1</sup> on Jan Dibbets’s<sup>2</sup> contemporary<sup>3</sup> nature<sup>4</sup> of realistic<sup>5</sup> classicism<sup>6</sup> in the Dutch<sup>7</sup> tradition<sup>8</sup>*, in: *Studio International* 183 (June 1972), H. 945, S. 248-255, zit. S. 253.

<sup>351</sup> VOS, MARCEL: *Photography and the Work of Jan Dibbets*, in: Wilde, E. de / Dippel, Rini / Beijeren, Geert van (Hrsg.): *Jan Dibbets, Ausst.-Kat.*, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1972, [S. 33-45], zit. [S. 36]; WILDE, E. DE: *About Jan Dibbets*, in: ders. / Dippel, Rini / Beijeren, Geert van (Hrsg.): *Jan Dibbets, Ausst.-Kat.*, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1972, [S. 4-15], zit. [S. 5].

<sup>352</sup> REISE, *Notes on Dibbets* (1972), S. 253.

<sup>353</sup> „So läßt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtsstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen.“ PANOFISKY, ERWIN: *Die Perspektive als „symbolische Form“* [1924/25], in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1998, S. 99-167, zit. S. 123.



Quadrate Dibbets' können als die Perfektion des Longschen Versuches – einen Kreis als solchen ohne Verzerrung von oben zu photographieren (TURF CIRCLE IRELAND 1967, Abb. 15) – gesehen werden.

Ebenso wie die „prospect art“ vermessende Methoden einschloß, die Dibbets in seinen *Perspective Corrections* mit optischen Täuschungen ausprobiert, bedient sich Long der Kartographie, insbesondere in den Kartenarbeiten, in denen er Aufsichten gestaltet. Als ob er sich bei seinen Wanderungen aus der Luft beobachtet hätte, zeichnet er seine im vorhinein geplanten Routen nach der Reise auf gebräuchlichen topographischen Karten ein, entweder auf Straßenkarten oder auf Karten mit Höhenlinien. Seine Lauflinien folgen den Kartenkoordinaten, vorgegebenen kulturell entstandenen (Straßen) oder natürlichen Läufen (Gewässern), oder sie legen der Natur eine eigene Form auf.

Eine Wanderung entlang einer von Long erdachten Form ist LOW WATER CIRCLE WALK SCOTLAND SUMMER 1980 (Abb. 51). Zwei Tage lang führte Longs Weg in einer Kreisform durch die Highlands in Schottland („A 2 day walk around and inside a circle in the highlands“). An unüberwindlichen Stellen, großen Seen oder Flüssen, mußte Long von seinem Weg auf der Kreislinie abweichen und ins Innere des Kreises ausweichen. Die Natur setzte Long die Grenze für seine Wanderung. Eine Ausnahme bildet diese Kartenarbeit, weil Long hier den Kartenrand abbildet, also die Rasterbeschriftung sichtbar wird. Dadurch kann die Länge der Wanderung anhand der Karte berechnet werden. Bei den anderen Karten kann dies immer nur im Vergleich mit „echten“ Karten geschehen. Long schaut aus der Vogelperspektive auf seine in der Natur nicht sichtbare Spur und visualisiert seine Wanderung mittels der Karte.

### *Blickfang im Gartentheater*

Bei den Skulpturphotos ist der Schwerpunkt oft anders gelagert. Zwar ist das Verhältnis zwischen Skulptur und umgebenden Elementen meist ausgewogen, wenn nicht sogar die Skulptur die Szene beherrscht, zuweilen aber leitet die Skulptur des Vordergrundes solcherart zum bildbestimmenden Berg im Hintergrund über, daß sie als Staffage für diesen fungiert. Ausgeprägt ist dieses ungewöhnliche Phänomen – versucht doch ein Künstler seine Werke hervorzukehren – bei einigen 1988 in der Steinwüste Hoggar in der Sahara entstandenen Arbeiten. Beim HOGGAR CIRCLE (Abb. 5) nimmt ein einzelner Berg die Bildmitte am hoch liegenden Horizont ein (in den Büchern *Mirage* und *Walking in Circles*). Sein Gipfel ist nahe der oberen Bildkante plaziert und nur in genau dem Maße von dort entfernt, daß die Komposition nicht gedrückt erscheint. Von seinem Fuß aus erstrecken sich zu beiden Seiten im Mittelgrund zwei allmählich ansteigende Geröllhänge, die zu einer ebenen Fläche im Vordergrund überleiten. Dort hat Long einen über die gesamte Bildbreite und fast an die Unterkante des Photos stoßenden Kreis von Steinen freigeräumt. Der Berg bestimmt das stille Bild. Dieser Eindruck bestätigt sich auf der in *Spanish Stones* reproduzierten Version, die aus gleichem Abstand von einem weiter rechts gelegenen Standpunkt photographiert wurde. Auf der die letzte Umschlagseite des Buches *Walking in Circles* zierenden Abbildung ist Long ein weiteres Stück nach rechts getreten. Die Blick auf den Kreis eröffnet keine neue Perspektiven, nur rückt der Berg an den linken Bildrand. Long geht es also um das Testen der verschiedenen Sichtweisen auf den Berg mit dem Kreis als konstantem Bezugspunkt. Long muß bei seinen Aufnahmen sich so still verhalten oder eine Pause eingelegt haben, daß eine Gazelle (?) un-

ängstlich hinter den Kreis gelaufen ist. Dieses Bild entspricht dem Standpunkt der beiden eingangs beschriebenen Photographien, auf denen der Berg in der Mitte gelegen ist.

Auf gleiche Weise dominant erscheint der jeweilige Hintergrundberg in den Photographien SAHARA CIRCLE und SAHARA LINE (Abb. 69). Letztere ist die Aufnahme von feldsteingroßen, bräunlichen, zu einer Linie zusammengetragenen Steinen, die auf mit kleineren Steinen versetztem, hellbraunem mit leicht ins Rot changierendem Wüstensand liegen. Schnurstracks führt diese bildkompositorisch zwangsläufig in der Bildmitte liegende Linie vom vorderen Rand des die Linie noch länger scheinen lassenden Hochformates zu einem freistehenden quadratisch-kugeligem Berg mit seichten Ausläufern im Hintergrund. Der Mittelgrund muß weitaus länger als die Linie sein, doch dünkt er durch die perspektivische Verkürzung nur halb so lang wie die Linie. Monumenthaft ragt der in kurz über der vertikalen Bildmitte beginnende Berg empor in den ungetrübten Himmel. Durch das von rechts hinten einfallende Sonnenlicht wirkt er fast schwarz. Spannungsreicher ist die in *Angel flying* publizierte Schwarzweiß-Aufnahme, auf der die Linie leicht schräg aus der Bildmitte gesetzt ist. Long steht etwas links von seiner Skulptur, aber in gleicher Entfernung wie auf dem anderen hochformatigen Bild. Dadurch, daß die runde Bergkuppe die obere Bildkante beinahe berührt, wirkt der Berg der schrägen Linie wie eine gefährliche schwarze Masse.

Der Ring des SAHARA CIRCLE (Abb. 70) besteht aus gleichen, aber etwas größeren Materialbrocken, die zu einem Ring zusammengeschoben wurden. Das Innere des Kreises ist bis auf wenige Ausnahmen – vermutlich die, die unverrückbar in den Boden gegraben sind – von Steinen gereinigt. Der Ring befindet sich wie die SAHARA LINE vor einem, hier etwas schmaleren, genau dem Bildzentrum entwachsenden Berg. Es mutet an, als ob der Ring als ein Kranz vor dem Berg abgelegt worden ist. Davor muß er verbleiben, kann sich nicht um den Berg schmiegen, weil dies von einem Standpunkt am Boden nicht zu photographieren wäre. Weit erstreckt sich auf dieser in *Walking in Circles* gedruckten Aufnahme der Blick in die Breite und Tiefe des Raumes. Ein Gefühl von Freiheit. In *Angel flying* geht der Blick, da Long ein Hochformat benutzt hat, nur in die Höhe. Alles wirkt schmaler, da der Ring genau die Breite des Hochformates einnimmt. Während Long für diese Photos vor seinem Kreis gestanden haben muß, hockt oder sitzt er für die Schwarzweiß-Abbildung in *Mirage*, denn der Berg stößt fast an den oberen Bildabschluß. Der Kreis im Vordergrund wirkt zu massig, ohne jedoch bildbestimmend zu sein; der schmale Berg wird, gepreßt zwischen Bildkante und Skulptur, von diesen beiden erdrückt. Doch sowohl bei SAHARA LINE und SAHARA CIRCLE macht der Berg das Geschehen aus. Die Skulpturen besitzen eine nur in den Hintergrund hinleitende Funktion. Die Vernachlässigung von Gebäuden und Skulpturen unter ausschließlicher Verwendung der Materialien des Ortes, ließ Lancelot „Capability“ Brown, der mit seinen Gartengestaltungen die im 18. Jahrhundert geläufige Betonung der Bauten negierte, die Form der Landschaft als solche wiederentdecken,<sup>354</sup> so daß Long in die Tradition Browns gestellt werden kann. Plan (1759) und Zeichnung (um 1790) des von Brown ab 1775 für Lord Gower gestalteten Gartens in Trentham, Staffordshire,<sup>355</sup> lassen den Blick weit in die Landschaft streifen, von Bauwerken ungehindert, aufgehalten nur durch die für ihn typischen Baumgruppen („clumps“). Auch Long räumt der Landschaft in seinen Photographien großen Bild-Raum ein.

---

<sup>354</sup> „It is therefore to his work, above all, that the exact meaning of formal should be applied: for he rediscovered the forms of the landscape itself.“ HUNT, JOHN DIXON / WILLIS, PETER (Hrsg.): *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, London 1975, S. 31.

<sup>355</sup> STROUD, DOROTHY: *Capability Brown* [1950], London 1975, S. 149-151; TURNER, *Capability Brown* (1985), S. 135 f.

Das in den englischen Landschaftsgärten häufig eingesetzte Mittel der „eye catcher“ (Blickfang, französisch „point de vue“) kehrt Long um. Während im Park die vom Landschaftsgestalter geschaffene Skulptur oder Architektur am Horizont erscheint, ist es bei Long ein natürlicher Berg. Das Aquarell *Brocklesby Mausoleum* (Abb. 71) von William Turner aus dem Jahr 1797 läßt den Blick über eine rechts und links von jungen Bäumen eingefasste Wiese frei zum hinteren Hügel gleiten. Auf dessen Spitze ist in zarten Linien der Rundtempel des in Lincolnshire gelegenen Brocklesby Parkes gezeichnet, der wegen seiner Tönung zwischen dem fast weißen Himmel und den dunklen Farbtönen des Vorder- und Mittelgrundes auch farblich zwischen diesen beiden Bildebenen vermittelt. Das Mausoleum ist als „eye catcher“ genau an der Grenze des Sichtbaren gelegen. Durch diese Entrückung sollte in den Gärten Distanz erzeugt werden, die Sehnsucht nach Erreichen dieser Grenze erweckte.<sup>356</sup>

Bei Long verhält es sich umgekehrt. Seine Skulptur SAHARA LINE überbrückt die Distanz zum Berg im Hintergrund. Obgleich auch bei Long die Berge am Horizont erscheinen, ragen sie monumental auf. Die Blickfangbauten der Gärten jedoch sind aus der Entfernung immer winzig. In den Gärten scheinen sich die Gegenstände vom Betrachter zu entfernen, mit ihrem Erreichen aber wäre der Reiz verfliegen.<sup>357</sup> Gleiches gilt für Long. Der Berg, aus der Nähe in Augenschein genommen, büßte seine Monumentalität ein. Die Funktion der am entfernt liegenden Horizont positionierten Hauptelemente des Gartens war die Einbeziehung des gesamten Landschaftsraumes in die Bildfolge,<sup>358</sup> was auch auf Longs Skulpturen im Naturkontext anzuwenden ist. Long greift das Prinzip „eye catcher“ auf in dem Sinne, daß er mit seinen Skulpturen „den Einstieg in die Darstellung und die Dekodierung des Handlungszusammenhangs durch den Betrachter anregt“.<sup>359</sup> Sollte die Gartenszene durch ein Bauwerk oder eine Skulptur akzentuiert werden,<sup>360</sup> so akzentuiert Long ebenfalls die Natur mit seinen Skulpturen, die, analog zu den Landhäusern, als „Orientierungspunkte“<sup>361</sup> in der Natur agieren. Solche auf Fernsicht angelegten Blickpunkte gab es beispielsweise im Garten von Stourhead. Auf dem Plan von F. M. Piper sind die Sichtachsen zwischen den einzelnen Gebäuden eingezeichnet. Meist konnten von diesen Punkten aus mehrere andere Bauwerke erblickt werden. Doch verändert die szenische Präsentation von Bauwerken als „zweidimensionale Bilder“ im Garten deren Realitätscharakter; sie werden zum Bildzeichen, zur Staffage und verweisen dadurch auf Raum, Stimmung und Zeit.<sup>362</sup>

Um Bildzeichen handelt es sich auch bei Longs Skulpturen, wenn sie auf den Photographien in die Umgebung eingebunden sind. Im heutigen Sprachgebrauch wird im Zusammenhang mit Landschaftsarchitektur von „place-making“<sup>363</sup> gesprochen und genau wie dieses Prinzip auf die Environmentalisten zu übertragen ist, die zwischen den natürlichen Gegeben-

<sup>356</sup> MUIR, RICHARD: *The New Reading the Landscape. Fieldwork in the Landscape History*, Exeter 2000, S. 152; BUTTLAR, *Der englische Landsitz* (1982), S. 81.

<sup>357</sup> BAUER, HERMANN: Idee und Entstehung des Landschaftsgartens in England, in: Baumüller, Barbara / Kuder, Ulrich / Zoglauer, Thomas (Hrsg.): *Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1997, S. 18-37, zit. S. 36.

<sup>358</sup> BUTTLAR, *Der englische Landsitz* (1982), S. 81.

<sup>359</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 96.

<sup>360</sup> BUTTLAR, *Der englische Landsitz* (1982), S. 67.

<sup>361</sup> EBD., S. 88.

<sup>362</sup> EBD., S. 67 u. 88.

<sup>363</sup> „I would provisionally define landscape architecture as exterior place-making; at that simplest level, place-making is to landscape architecture what building is to architecture. Place-making may sometimes take its cue from architecture, being established vis-à-vis some important building that in its turn acquires importance from place-making.“ HUNT, JOHN DIXON: *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, London 2000, S. 1.

heiten und den Ansprüchen des Menschen zu vermitteln suchen,<sup>364</sup> kann auch bei Longs Materiallegungen von einem Arrangement des Ortes gesprochen werden. Damit verwendet er Prinzipien der Gartentheorie, die durch die bildliche Darstellung am leichtesten zu veranschaulichen sind<sup>365</sup>. Die acht Charakteristika eines Gartens – Raumkunst zu sein, sich von den umgebenden natürlichen und menschlich veränderten Zonen zu unterscheiden, formale Elemente zu zelebrieren, ein Ort der Arbeit und gleichzeitig des Vergnügens und der Kunst zu sein, theaterhaftes Arrangement, Verschwimmen der privaten und öffentlichen Welt, sakrale, magische und übernatürliche Bedeutung innehabend sowie ein komplettes geistiges Panorama menschlicher Ambitionen und Wünsche darstellend –<sup>366</sup> lassen sich in allen Punkten auf die Werke von Richard Long anwenden.

Longs raumgreifende Verwendung malerischer wie gartengestalterischer Kompositionsprinzipien verdeutlicht im Begriff des Theaters einmal mehr die enge Verbindung, ja oftmals Gleichsetzung von Landschaftsgarten und Landschaftsmalerei, die auf Longs Skulpturen und die davon angefertigten Photographien übertragen werden kann. Analogien bestehen zu den Garteneinblicken, deren Raumgrenzen einen Bühnenraum bilden, der einen Freiraum statt eines Innenraumes umschließt und in dem in einer „Simultanzenerie“ verschiedene Szenen von einem Fluchtpunkt aus zu betrachten sind.<sup>367</sup> Der Garten in Chiswick (von Charles Bridgeman zwischen 1716 und 1725 für Lord Burlington angelegt) war, wie der des Dichters Alexander Popes in Twickenham, für solche Szenen („scenes“ wie auch andere dem Theater entlehnte Ausdrücke, beispielsweise „views“, wurden von Zeitgenossen auf die Gärten des 18. Jahrhunderts angewandt<sup>368</sup>) berühmt. Auf dem Stich von Chiswick,<sup>369</sup> den John Rocque 1736 für die Sammlung von Gartenplänen und -ansichten *Vitruvius Britannicus* schuf (Abb. 72), gruppiert Roque die Vorderansichten der einzelnen im Garten verteilten Bauwerke um den Plan herum, die durch Buchstabennumerierung zu identifizieren sind.<sup>370</sup> Vom Zielpunkt, in dem die Arme des „patte d’oie“ (Krähenfuß, Gartenwege, die in einem Punkt sich treffen) zusammenlaufen, erreicht der Blick vier Bauten, verdeutlicht noch in einem in den 1750er Jahren entstandenen perspektivischen Stich von John Donowell: auf der Hauptachse die Landvilla (A-C) und in der anderen Richtung ein Pavillon (D), am Ende des längsten Armes,

<sup>364</sup> „Place-making is fundamentally an art of milieu; it creates a ‚midst‘ in which we see or set ourselves, places to be lived in, hence its concern to environmentalist, whose business is with our environs or surroundings.“ EBD., S. 2.

<sup>365</sup> EBD., S. 144.

<sup>366</sup> Hunt führt diese acht Punkte an Beispielen aus: EBD., S. 144-169.

<sup>367</sup> BUTTLAR, Der englische Landsitz (1982), S. 66.

<sup>368</sup> Zum Beispiel: GILPIN, WILLIAM: Three Essays: On picturesque Beauty; on picturesque Travel; and on Sketching Landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting [London 1792], Farnborough 1972 (Repr. der 2. Ausg. London 1794), S. 47 f.; KNIGHT, The Landscape (1972), Buch 1, Vers 171 f. u. 177-180, Buch 2, Vers 155-163; PRICE, Essays on the Picturesque (1971), Bd. 1, S. 6, 14 u. 31; Besprechung dieser Begriffe in: HUNT, JOHN DIXON: The Figure in the Landscape. Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century, Baltimore/London 1976, S. 21; CATTELAN, Wirtschaftliche und politische Prämissen des Landschaftsgartens (1980), S. 20.

<sup>369</sup> Literatur zum Garten in Chiswick: HARRIS, JOHN: The Palladian Revival. Lord Burlington, his Villa and Garden at Chiswick, Ausst.-Kat., Centre Canadien d’Architecture Montréal, New Haven/London 1994; SYMES, MICHAEL: John Donowell’s Views of Chiswick and other Gardens, in: Journal of Garden History 7 (1987), H. 1, S. 43-57.

<sup>370</sup> Das „patte d’oie“ in Chiswick ist auf das Teatro Olimpico in Vicenza zurückzuführen, mit dem bedeutenden Unterschied, daß in Chiswick die palladianischen Straßen Wege sind: LANG, S.: The Genesis of English Landscape Garden, in: Pevsner, Nikolaus (Hrsg.): The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles, Washington D. C. 1974 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture; 2), S. 1-29, zit. S. 22.

der nach links oben führt, der *Rustic Arch* (E) und, auf dem Weg, der am Fluß endet, ein Badehaus (F). Außerdem steht der Besucher an diesem Aussichtspunkt genau neben der nach 1730 von William Kent erbauten Exedra, einer halbkreisförmigen Heckenanlage, in deren Nischen Urnen und Büsten der Dichter Homer und Virgil und davor die Statuen von Caesar, Pompey und Cicero stehen.

Eng an die um 1800 aufscheinende „Sprache“ des Pittoresken gebunden – die erschien, als das Prinzip *ut pictura poesis* im Verfall begriffen war – sollten Gärten wie Gemälde aussehen (*ut pictura hortus*).<sup>371</sup> Die Diskussion entfachte William Gilpin, der „picturesque“ als eine Beschaffenheit von Objekten beschrieb, die in der Malerei umgesetzt werden könnten.<sup>372</sup> Von dieser Bildhaftigkeit trennten sich die nachfolgenden Interpreten Richard Payne Knight, Uvedale Price und Humphry Repton, da sie mehr die sinnlichen Qualitäten des Pittoresken erörterten, aber sie immer auf Gärten hin auslegten. Doch der Blick in einem Garten umfaßt ein weit größeres Gesichtsfeld als ein Gemälde darstellen kann.<sup>373</sup> Die Diskrepanz zwischen Garten und Gemälde liegt genau darin begründet, daß der Garten nicht wie ein Gemälde oder Bühnenbild fungieren kann, da der Besucher sich im Garten bewegt; und dies wird unterstrichen, wenn das Decorum vergangene Zeiten imitiert und dadurch eine Kluft zwischen jener und der zeitgenössischen Zeit entsteht.<sup>374</sup> Bei Long klafft diese Lücke noch breiter, weil er zwar Natur arrangiert, aber keine Gärten, vielmehr Photographien von Skulpturen schafft, die im Grunde niemand *in natura* zu Gesicht bekommt und für die er die Blickweise vorschreibt.

Apsidiale Elemente und Nischen, ja richtige Theater waren ein wesentliches Gestaltungsmittel englischer Gärten, übernommen aus italienischen Renaissancegärten. Theater übten darin zwei Funktionen aus: einerseits die einer Bühne, eines Schauplatzes, andererseits die einer Tribüne, von der aus andere Schauplätze erblickt werden konnten.<sup>375</sup> Dieselben Funktionen besitzen Longs Skulpturen. Sie sind der Schauplatz, der Ereignisort. Als Markierung in der Landschaft, zudem an markanten Orten, oft Anhöhen oder Bergen, bieten sie einen guten Aussichtspunkt auf die umgebende Natur.

In Longs Eingriffen in Garten und weiter Natur vollzieht sich eine Entwicklung vom Ausschneiden und Wegnehmen (des Rasens) hin zum Hinzufügen von Naturmaterialien. Dies entspricht der Entwicklung vom Barockgarten hin zum englischen Landschaftsgarten, in dem der tatsächlichen „Komposition“ der Gegenstände Beachtung geschenkt wird; Distanz und Leere zwischen diesen wird zum Gestaltungsproblem.<sup>376</sup> Die Zwischenräume zwischen den Bauten, Skulpturen, Waldstücken, Gewässern und Wegen mußten von den Gartengestaltern aufeinander abgestimmt werden, wie es auch Long tut. Nur greift Richard Long weniger

<sup>371</sup> Zu dieser Problematik herausragend, da Malerei, Garten und Literatur einbeziehend: HUNT, JOHN DIXON: *Ut Pictura Poesis, Ut Pictura Hortus, and the Picturesque*, in: *Word & Image* 1 (1985), H. 1, S. 87-107.

<sup>372</sup> „[...] between such objects as are *beautiful*, and such as are *picturesque* – between those, which please the eye in their *natural state*; and those, which please from some quality, capable of being *illustrated by painting*.” GILPIN, *Three Essays* (1972), S. 3. Auf die etymologische Herkunft des Begriffes vom italienischen „pittoresco“, das „*after the manner of painters*“ bedeutet, deutet hin: KNIGHT, RICHARD PAYNE: *An analytical Inquiry into the Principles of Taste* [London 1805], Farnborough 1972 (Repr. der 4. Ausg. London 1808), S. 148.

<sup>373</sup> „The quantity of view, or *field of vision* in nature, is much greater than any picture will admit.” REPTON, *Changes of Taste in Landscape Gardening* (1969), S. 123.

<sup>374</sup> HUNT, *Ut Pictura Poesis* (1985), S. 94.

<sup>375</sup> „[Theater, M.-L. G.] was both stage – its statues and fountains viewed from the garden below – and auditorium or *cavea* – a rostrum from which to view the gardens.” HUNT, JOHN DIXON: *Theaters, Gardens, and Garden Theaters* [1980], in: ders.: *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge (Mass.)/London 1992, S. 49-73, zit. S. 53.

<sup>376</sup> BUTTLAR, *Der englische Landsitz* (1982), S. 77.

schwerwiegend in die Natur ein, er verrückt loses Material wie Stein und Holz, ohne Flußbettverlagerungen, Baumpflanzungen und die Anlage von Wegen vorzunehmen. Durch die Distanz zum fotografierten Gegenstand (in Gärten durch das Sehen von den einzelnen Blickpunkten aus oder umgesetzt in den Gartenzeichnungen und -gemälden) innerhalb einer Szenerie werden Assoziationen möglich, die über die der isolierten Skulptur hinausgehen. Durch das Hintereinanderschalten von Elementen wird Distanz zum Thema. Eine Steinlinie, die zu einem Berg hinführt, der wiederum von einem anderen Berg hinterfangen wird (SAHARA LINE) vergrößert die Entfernung gleichermaßen wie sie sie vermindert und verunklart. Durch die Linie scheint der Berg näher zu rücken, da beide Elemente auf dem Bild aufgrund ihrer einheitlichen Größe gleichwertig erscheinen, doch gerade dadurch wird die zwischen Betrachter und Berg liegende Entfernung unsicher zu bestimmen. Genau dies, die Ausrichtung der Linie auf den Betrachter und ihre Vermittlung zum Horizont, ist die Intention von Richard Long.<sup>377</sup> Auch der Flußpavillon in Chiswick wird durch eine solche „dreifache Distanzlegung entrückt“: diese „Distanzschranken“ sind der „Brenta“ genannte Kanal, ein ovales Bassin sowie die „doppelte Baumreihung von kulissenähnlichem Repoussoircharakter“.<sup>378</sup> Dieses Bild bietet sich, wenn von der jenseits des Hauses gelegenen Flußseite auf den Pavillon geschaut wird. Die ins Bild gesetzte Distanz verstärkt sich bei Long neben dem Hintereinandersetzen von Elementen nochmals durch das Motiv des Rahmens.

#### *Rahmen: Distanzierung und Annäherung*

Der Rahmen muß zu diesem Zweck nicht aufrechtstehen, er kann auch liegen. Vom Wasser glatt gespülte Steine überhäufen den Strand. Auf dieses Steinchaos legt Long ein ordnendes Steinrechteck und nennt seine Photographie nach dem Ort A SOMERSET BEACH ENGLAND 1968 (Abb. 73). Die Aufnahmeposition befindet sich links, etwas schräg vor der Skulptur. Das Rechteck erscheint dadurch leicht verzerrt. Weil der Rahmen liegt, verweigert er den Durch-Blick und widerspricht damit seiner ihm eigentümlichen Funktion. In diesem Fall dient er der Verzerrung. Nicht exakt ausmachen ist die Länge und das Verhältnis der Strecken zueinander. Sind die Seiten parallel und sind sie eventuell gleich lang? Handelt es sich daher um ein Quadrat? Long wendet hier eine ähnliche Verfahrensweise wie Dibbets in seinen *Perspective Corrections* (Abb. 67 u. 68) an.

Dem Rahmen wohnt das Moment der Schärfung und der Verzerrung inne. Diese beiden Funktionen vereinigen sich im Claude Glass<sup>379</sup>, einem konvexen, transparenten oder meist getönten, rechteckigen, ovalen oder kreisförmigen Glas in samtgefüllter Verpackung, das um 1800 zur Bestimmung der Bildausschnitte diente. *Roslin Castle, Midlothian*, ein um 1770 von Paul Sandby gemaltes Ölbild (Abb. 74), behandelt die dem 18. Jahrhundert bedeutsame „Rahmen-

<sup>377</sup> „A line usually has the characteristic of pointing out of or beyond itself, maybe to the horizon, so often the alignment of the viewer, the line and something a long way off is important. Circles are different, they are more enclosed, more of a stopping place.“ CORK, Interview Long (1991), S. 252.

<sup>378</sup> BUTTLAR, *Der englische Landsitz* (1982), S. 67.

<sup>379</sup> Der Name wurde nach Claude Lorrain, dem Meister der Luftperspektive vergeben, ohne daß dieser direkt etwas mit dem Glas zu tun gehabt hätte: WARNER, DEBORAH JEAN: *The Landscape Mirror and Glass*, in: *Antiques* 105 (1974), H. 1, S. 158 f.; HUNT, JOHN DIXON: *Picturesque Mirrors and the Ruins of the Past*, in: *Art History* 4 (1981), H. 3, S. 254-270, zit. S. 257 f.; KEMP, MARTIN: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London 1990, S. 199; am fundiertesten über Möglichkeiten und Bedeutung des Claude Glass: ANDREWS, MALCOLM: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Aldershot 1989, S. 67-73.

schau“<sup>380</sup>, die sich des Zusammenziehens eines Weitwinkelblicks auf einer schmalen Fläche bediente, dem „umfriedende[n] Sehen der Landschaft nach Art eines Bildes“<sup>381</sup>. Die drei Frauen, die im rechten Vordergrund dieses um 1780 ausgeführten Gemäldes am links von ihnen fließenden Fluß ruhend oder stehend eine Camera obscura und ein Claude Glass ausprobieren, befinden sich vor einer Baumlandschaft im rechten Mittelgrund und der Burganlage Roslin Castle, einem von pittoresken Reisenden favorisierten Schloß,<sup>382</sup> auf dem Berg im Hintergrund. Links im Bild steigt ein Berg vom Flußufer empor. Verbunden werden die beiden Ufer in der Bildmitte durch eine schmale Holzbrücke, über die ein Kind von einer Frau geführt wird. Am Horizont wird eine Verbindung zwischen Burg- und Baumberg wiederum durch eine Brücke geschaffen. Diese Steinüberführung besitzt einen Bogen, der so von den Bergen angeschnitten ist, daß ein kleines Oval ausgespart bleibt, das genau der Form eines Claude Glass entspricht. Der Betrachterblick wird von diesem hellen Fleck sofort angezogen, doch wird die Aussicht darauf durch die Holzbrücke versperrt, deren einer Holmen in dieses Oval hineinragt. Das Bild thematisiert in zweifacher Hinsicht die Blickschärfung: durch das Claudesche Oval sowie das Hantieren mit den optischen Instrumenten im Vordergrund. Es behandelt aber gleichermaßen die Verschleierung, kann doch der Blick nicht ungehindert in die Bildtiefe dringen.

In Longs Skulpturen der Serie ENGLAND 1967 (Abb. 3) wird der Blick durch den Rahmen geschärft, er wird gelenkt zu einem bestimmten Objekt. Wenn jedoch in einer Version der Kreis außerhalb des Rahmens liegt, bedeutet dies eine Blickverweigerung. Der Rahmen besitzt hier nicht mehr die Funktion auf das gewünschte Objekt hinzulenken, vielmehr davon abzulenken. In den Aufnahmen seiner vor einen Abgrund gestellten Skulpturen, enthält Long den Blick in ebendiesen Abgrund vor, da er die Photographien von einem sehr niedrigen Standpunkt aus angefertigt hat.

Die Blickverweigerung potenziert sich in Walter De Marias 1977 für die documenta 6 auf dem Vorplatz des Fridericianums geschaffene Arbeit *Vertical Earth Kilometre*. Das Objekt, ein Stab aus Messing, 1 km lang, 5,08 cm im Durchmesser, ist nicht mehr sichtbar, nur dessen obere Bedeckung, eine 2 m<sup>2</sup> große Sandsteinplatte, in deren Zentrum sich das obere Stabende befindet.<sup>383</sup> Wichtig ist, daß die Skulptur genau einen Kilometer lang und daß sie senkrecht zum Erdmittelpunkt ausgerichtet ist, wodurch sie in Verbindung mit dem Stil und der Zeit der Errichtung des Fridericianums liegt und an den Ur-Meter erinnert, doch ist De Marias „Ur-Kilometer“ nicht sichtbar.<sup>384</sup> Der *Vertikale Erdkilometer* ist ein „invertiertes Mo-

<sup>380</sup> Zur Rahmenschau als Prinzip des Rationalismus des 18. Jahrhundert: „Der Wille zur Beschränkung des Gesichtsfeldes, zur Isolierung und Eingrenzung des betrachteten Gegenstandes, entspricht einer Grundforderung des Sehens und Erkennens. [...] Einmal löst das Betrachten eines solchen eingegrenzten Bildchens ein durchaus instinktives und zweckfreies, rein künstlerisches Lustgefühl aus. Zugleich aber wird damit das ebenso ursprüngliche, verstandeshaft-didaktische Bedürfnis befriedigt, das Objekt der Aufmerksamkeit möglichst eindeutig wahrzunehmen.“ LANGEN, AUGUST: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus), Jena 1934, S. 5.

<sup>381</sup> SCHMITZ, Das Göttliche und der Raum (1989), S. 295.

<sup>382</sup> Mit Angabe von Reisenden zu diesem Ort: ANDREWS, Search for the Picturesque (1989), S. 207.

<sup>383</sup> Diese Skulptur De Marias wurde vom Publikum abgelehnt, weil darin eine ‚Verwilderung des Platzes‘ und eine ‚schmuddelige Baustelle‘ gesehen wurde: KIMPEL, HARALD: Walter De Maria, in: ders. (Hrsg.): Aversion / Akzeptanz. Öffentliche Kunst und öffentliche Meinung. Außeninstallationen aus documenta-Vergangenheit, Marburg 1992, S. 31-42, zit. S. 32.

<sup>384</sup> So im Katalogtext zu Walter De Maria in: SCHNECKENBURGER, documenta 6 (1977), Bd., 1, S. 206 f., zit. S. 206.

nument“, denn der Betrachter steht *über* einer Skulptur riesigen Ausmaßes, die er aber nicht sehen kann.<sup>385</sup>

Zur selben documenta wurde ein anderes Blick-Projekt geschaffen, das jedoch die Blickschärfung, und nicht die Blickverweigerung thematisiert: der *Rahmenbau* der Arbeitsgruppe Haus-Rucker-Co (Abb. 75). Nur wenige Meter vom Fridericianum und De Marias Skulptur entfernt, ist ein riesengroßer, aus Stahl montierter Rahmen (14 x 14 m). Er ist über einen Stahlsteg erreichbar. Vor diesem Rahmen hängt, über eine Stange mit diesem verbunden, ein kleinerer Rahmen. Entweder durch beide Rahmen oder nur durch jeweils einen gewinnt der Besucher einen Blick von der Schönen Aussicht, einem Terrassenhügel, der steil abfällt zur in der Karlsaue gelegenen Orangerie.<sup>386</sup> Im Gegensatz zu Longs Arbeiten kann sich der Betrachter eigene Durch- und Ausblicke schaffen. Hinter den Rahmen liegen keine eigenen Werke der Künstlergruppe, sondern Bauwerke der Stadt. Long hat die Rahmen auf seine eigenen Skulpturen ausgerichtet. Die späteren Skulpturphotographien ohne leitenden Rahmen geben dennoch Blickwinkel vor durch die Wahl des Bildausschnittes.

Die beabsichtigten Stimmungswerte der Landschaftsbilder treten nicht immer offen zutage. Genau bedachtes Spiel von Ordnung und Unordnung sowie von Blickverweigerung reizen den Betrachter im selben Maße zu eigenen Assoziationen, wie sie gleichermaßen strukturell bei Long, im Landschaftsgarten und in den Landschaftsgemälden vorgegeben sind. Das abschreitende Aneinanderfügen der sichtbaren Aspekte beansprucht einen außerordentlich hohen Anteil des Betrachters. Der Betrachter wird auf Distanz gehalten durch die Wahl der Bildmittel von Rahmen und theaterhafter Inszenierung sowie durch die Unmöglichkeit der Besichtigung der Skulpturen in der Natur.

Schärfung und Täuschung sind Phänomene, die innerhalb des Rahmens oder beim Durchsehen durch den Rahmen auftreten. Doch der Rahmen löst noch zwei weitere entgegengesetzte Modi aus: In gleicher Weise wie er Bildelemente zusammenhält, bewirkt er Trennung;<sup>387</sup> er verstärkt die Grenze<sup>388</sup>. Er ermöglicht wie die Tür und das Fenster Ein-Blick in dahinterliegende Räume. Doch während Fenster und Tür sich öffnen und schließen lassen, während sie

---

<sup>385</sup> „Wir stehen nicht vor, nicht unter, nicht zu Füßen, sondern über einer gigantischen Skulptur, die den Betrachter von dem Anblick ihrer Ausdehnung rigoros ausschließt. [...] Dort stehend, wo fast nichts Sichtbares ist, der normalen Verhältnisse skulpturaler Wahrnehmung beraubt, machen wir die Erfahrung unseres Erfahrungspunktes intensiver als vor allen überragenden, die Betrachter in ihre Regie nehmenden Objekten. Wir spüren den Boden unserer Betrachtung, den wir in der Abwesenheit eines Gegenübers dieser Betrachtung gleichzeitig zu verlieren drohen. In der Verweigerung der skulpturalen Geste wird das Raumverhältnis sinnenfällig, in dem sich skulpturale Gesten überhaupt entfalten können. Auch das nicht Sichtbare wird so zu einem Ereignis des Erscheinens. Insofern erfüllt gerade *Der vertikale Erdkilometer* ein klassisches Erfordernis der Kunst – ihren Objekten ein unwahrscheinliches Erscheinen zu geben.“ SEEL, MARTIN: *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2000, S. 203.

<sup>386</sup> Konstruktionszeichnungen in: SCHNECKENBURGER, documenta 6 (1977), S. 188 f.; Presse- und Publikumsmeinungen, die das Kunstwerk duldeten in: WERCKMEISTER, JOHANNA: Haus-Rucker-Co, in: Kimpel, Aversion / Akzeptanz (1992), S. 73-80.

<sup>387</sup> ARNHEIM, RUDOLF: *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste* [The Power of the Center. A Study of Composition in the visual Arts, California 1988], neue Fassung, Köln 1996, S. 81 u. 46.

<sup>388</sup> SIMMEL, GEORG: *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch* [1902], in: ders.: *Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik*, hrsg. von Werner Jung, Hamburg 1990 (Sammlung Junius; 18), S. 251-261, zit. S. 251.



Trennung durch Verbindung aufheben können,<sup>389</sup> gewährt der Rahmen, anders als diese beiden, keinen Ein-Tritt.

Die Rahmenschau ist statt dessen ein kalkuliertes Wahrnehmungsverhalten, bei dem der gerichtete Blick zu den Gedanken und Gefühlen des Blickenden zurückkehrt.<sup>390</sup> Das Schauen durch den Rahmen bleibt auf das Blicken beschränkt, es ist keine Handlung, keine Bewegung möglich. Die Distanz, die zum dahinterliegenden Objekt erzeugt wird, schafft Unterschiede. Es wird Information gegeben, genauso wie sie vorenthalten wird (prospect – refuge).<sup>391</sup> Die Spannung besteht zwischen dem Zeigen der Distanz und der Distanzüberwindung, die für die Arbeiten von Long nicht vorgenommen werden kann.

Da die Land Art, mit dem Problem des Raumes konfrontiert, diesen durch die Zusammenführung von Vorder- und Hintergrund verbinden muß, ist der Rahmen die ideale Lösung für dieses Problem.<sup>392</sup> Landschaft bedeutet eine Szene, gerahmt *durch* das Sehen und gerahmt *für* das Sehen.<sup>393</sup>

Der Rahmen schließt sich durch das Aufgreifen des Eingangszitats von Karl Philipp Moritz. Perspektive und Rahmung bedeuten für ihn das bewußte Hindurchsehen, das ordnende Sehen, bei dem Entferntes durch das Nähere erst im Vergleich wahrgenommen wird. Es bilde sich eine „Idee“ der Gegenstände, durch die es möglich wird, eine Gegend wie ein Gemälde und ein Gemälde wie eine Gegend zu sehen. Moritz überschreibt diesen Beitrag mit „Gedankenperspektive“.<sup>394</sup> Dadurch zieht er eine Verbindung zwischen objektivem Sehen und subjektiver Wahrnehmung, ein Vorgang, der zum Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt betrachtet wurde.<sup>395</sup>

---

<sup>389</sup> „Weil der Mensch das verbindende Wesen ist, das immer trennen muß und ohne zu trennen nicht verbinden kann – darum müssen wir das bloße indifferente Dasein zweier Ufer erst geistig als eine Getrenntheit auffassen, um sie durch eine Brücke zu verbinden. Und ebenso ist der Mensch das Grenzwesen, das keine Grenze hat. Der Abschluß seines Zuhause-seins durch die Tür bedeutet zwar, daß er aus der ununterbrochenen Einheit des natürlichen Seins ein Stück heraustrennt. Aber wie die formlose Unendlichkeit des Seins erst an seiner Fähigkeit der Begrenzung ihren Sinn und ihre Würde erst an dem, was die Beweglichkeit der Tür versinnlicht: an der Möglichkeit, aus dieser Begrenzung in jedem Augenblick in die Freiheit hinauszutreten.“ SIMMEL, GEORG: Brücke und Tür [1912/1913], in: ders.: Gesamtausgabe, hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd. 12 Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Frankfurt am Main 2001, S. 55-61, zit. S. 60 f.

<sup>390</sup> „Der gerichtete Blick verweilt nicht mehr neugierig und okkupatorisch auf seinen Gegenständen, sondern kehrt reflexiv zu sich, zu den Gefühlen und Gedanken des Blickenden zurück.“ BUSCH, BERND: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München/Wien 1989, S. 123.

<sup>391</sup> „So prospect is to do with obtaining information, particularly visual information; refuge with hiding, sheltering or seeking protection. The concept of hazard implies the proximity of something which threatens, menaces or disturbs our equilibrium; at another level, if we think of it in terms of our behavioral response, the symbolism of hazard prompts evasive action, like hiding, escaping or eliminating the source of danger.“ APPLETON, JAY: The Symbolism of Habitat. An Interpretation of Landscape in Art, Seattle/London 1990, S. 26.

<sup>392</sup> CAUSEY, ANDREW: Space and Time in British Land Art, in: Studio International 193 (March-April 1977), H. 986, S. 122-130, zit. S. 123; LIPPARD, LUCY R.: Art outdoors, in and out of the public Domain, in: Studio International 193 (March-April 1977), H. 986, S. 83-90, zit. 86.

<sup>393</sup> „The word ‚landscape‘ is used interchangeably for a scene framed *through* viewing (a narrative) and a scene framed *for* viewing (a picture).“ LIPPARD, Land Art in the rearview Mirror (2000), S. 13.

<sup>394</sup> MORITZ, Gedankenperspektive (1986), S. 247 (Wortlaut siehe Anm. 289).

<sup>395</sup> „Die Abstraktion vom unmittelbar sinnlichen Eindruck resultiert hier [bei K. Ph. Moritz, M.-L. G.] aus dem Wesen sinnlicher Wahrnehmung selbst. In der Perspektivierung erfährt die visuelle Wahrnehmung eine (optische) Verfremdung, die den sinnlichen Gegenstandsbezug entwirkt. Perspektivierung ist Fiktionalisierung im Bereich des ‚Sehens‘.“ KESTENHOLZ, CLAUDIA: Die Sicht der Dinge. Metaphorische Visualität und Subjektivitätsideal im Werk von Karl Philipp Moritz, München 1987, zugl.: Basel, Univ., Diss., 1983, S. 64.

## 2. Der Weg in die Landschaft

Denn tatsächlich ist es nicht möglich, *längere Zeit zu gehen und zu denken in gleicher Intensität*, einmal gehen wir intensiver, aber denken nicht so intensiv wie wir gehen, dann denken wir intensiv und gehen nicht so intensiv wie wir denken. [...]

Andererseits sind Gehen und Denken zwei durchaus gleiche Begriffe und wir können ohne weiteres sagen (und behaupten) daß der, welcher geht und also der, welcher beispielweise vorzüglich geht, auch vorzüglich denkt, wie der, der denkt und also auch vorzüglich denkt, auch vorzüglich geht. Wenn wir einen Gehenden genau beobachten, wissen wir auch, wie er denkt.

Thomas Bernhard, *Gehen*, 1971<sup>396</sup>

### *Wandern*

Das Wandern bilde die Grundlage seines Schaffens, so Long.<sup>397</sup> Dies gilt sowohl für die Außen- als auch für die Innenskulpturen, für die Karten und Windpfeile ebenso wie für die Textarbeiten. Dem Wandern liegt eine körperliche und eine philosophische Bedeutung zugrunde. Letztere wird auch durch den Weg, das heißt die Form des Wanderns gegeben.

Laufen führt für Long zu Vereinfachung aufgrund des Alleinseins, aber das Wandern sei auch sehr konzentriert.<sup>398</sup> Doch fühle er keine Einsamkeit bei den Wanderungen, sondern eine große Freiheit.<sup>399</sup> Bei Wanderungen durch Gebiete, die durch Karten kaum erschlossen sind, sei er auf die Kontakte mit Menschen angewiesen, die ihm den Weg zeigten und auch mit Essen versorgten; diese Begegnungen erfreuten ihn sehr.<sup>400</sup> Aus den Wanderungen schöpfe er Kraft, zum einen weil die alltägliche Welt weit hinter ihm liege, zum anderen weil er von einsamen Orten mehr Kraft erhalte.<sup>401</sup> Nur für die konzeptuellen Wanderungen – Wanderungen mit Vorgaben der Strecke und der Zeit – lasse er den Begriff „rituell“ gelten, nicht jedoch für

---

<sup>396</sup> BERNHARD, THOMAS: *Gehen*, Frankfurt am Main 1971, S. 84 f.

<sup>397</sup> „My art is about working in the wide / world, wherever, on the surface of the earth.” LONG, five, six (1980), [S. 3].

<sup>398</sup> „So getting myself into these solitary days of repetitive walking or in empty landscapes is just a certain way of emptying out or simplifying my life, just for those few days or weeks, into a fairly simple but concentrated activity which, as you say, is really quite different from the way that people normally live their lives, which is very complicated. So my art is a simplification. Also, a walk is a great vehicle for very particular ideas, about colours, trees, time, anything I choose.” CORK, Interview Long (1991), S. 251.

<sup>399</sup> „It never occurs to me to feel lonely. I just think I am very lucky to have these pockets of freedom and silence, escaping from the normal chaos of everyday life in the art world. It is like another dimension I can have in my life.” EBD., S. 249.

<sup>400</sup> „But if I go to Nepal to make a walk, there is a social aspect, because I’m passing through villages, or staying in people’s houses sometimes, or drinking tea in little teahouses. So on some walks I really do need villages and local people, for help or directions, or the odd great meal. Meeting some amazing character along the way can turn a whole walk.” SEYMOUR, Fragments VI (1991), S. 104 f.

<sup>401</sup> „I think I get my energy from being out on the road, having the world going past me. That’s time when I’m conscious of the energy in the world and in me. I suppose that’s the idea that some places are more potent than others. Each individual has its own preferences. But when I was on that mountaintop in the Hoggar, that seemed like an amazing focus of energy for me. That’s not to say that mountaineers can’t have the same kind of transcendental feeling when they’re on top of a mountain. I’m sure they do. It’s just I’ve made art about it by clapping stones together.” EBD., S. 105.

die Ausführung der Innenarbeiten.<sup>402</sup> Die körperliche Bewegung und das Ritual des Wanderns mit Zelten und Kochen machten Long Spaß, und dies habe er in seine Kunst einfließen lassen.<sup>403</sup> Sich schwere körperliche Arbeit aufzuhalsen, typisch für die Concept Art, kann aber auch als Selbstbestrafung und Besitzergreifung der Natur angesehen werden.<sup>404</sup> Im Falle Longs wird davon abzusehen sein, da er aus Freude wandert und daraus Kraft zieht.

Eine Wanderung drückt für Long Raum und Freiheit aus, das Wissen davon lebe in der Imagination anderer, und das wiederum bilde einen neuen Raum.<sup>405</sup> Das entspricht den gängigen Definitionen von Wanderungen von Abstraktion und Idee, von einer Passage durch Raum und Zeit.<sup>406</sup> Es führt zu intensiver Wahrnehmung.<sup>407</sup> Wandern und Draußensein ist maskulin belegt und mit Entdeckertum verbunden.<sup>408</sup> Die Ansicht jedoch, daß das Abspielen von Country Music während der von Long durchgeführten Dia-Shows und Longs Schweigen währenddessen könnten als Beleg für seine Identifikation mit dem männlichen Abenteuerertum gesehen werden,<sup>409</sup> muß als zu oberflächlich abgewiesen werden.

Long wechselt zwischen anstrengendem konzeptuellem, geplantem Wandern, das auf den Weg und die Zeit achtet, und einem Wandern, bei dem die Beobachtung von Einzelheiten eine Rolle spielt. So geschähen seine Wanderungen im vorhinein geplant oder per Zufall.<sup>410</sup> Geplant seien sie für Großbritannien, für das zuverlässige Karten existieren; zufällig für die

---

<sup>402</sup> „[...] when I use the word ritual it is especially about some of the walking pieces. [...] The walk is done in a special way for special reasons which is, I suppose, what makes it a ritual.” GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 6. „But then also on that walk [through Ladakh, M.-L. G.] I made sculptures by walking, so there’s ritualized walking within a normal walk of a journey.” EBD., S. 14.

<sup>403</sup> „Ich liebe das ganze Ritual und den Rhythmus während des Laufens. Genauso wie das frühe Aufstehen mit der Sonne und das Frühstück machen und den ganzen Tag laufen, und auf eine ganz einfache, physische Art sehr müde zu sein. Abgesehen von allem andern ist das eine sehr gute Methode, das Leben zu leben. Ich habe irgendwie einen Weg gefunden, das in die Kunst einfließen zu lassen.“ FURLONG, Gespräch Long (1992), S. 255.

<sup>404</sup> „[...] die Neigung, sich schwere körperliche Arbeit aufzuhalsen (womöglich das Ritual einer Selbstbestrafung), romantisches Wunschdenken und überhöhtes Natur-Welt-Gefühl, Pantheismus, Expressionismus und Mystizismus in neuen Kleidern; Revolte auch gegen Warencharakter und Eingemeindung, gegen den Zugriff der Sammler- und Besitzinteressen [...]; die Ambivalenzhaltung schließlich, der Natur zu huldigen, ihr ins Handwerk zu greifen, sie per Kunststoff zu verhöhnen, bei ihr Aggressivität abzuladen [...], ein Ich ihr einzuprägen.“ HOFFMANN, Kunst-im-Kopf (1972), S. 86.

<sup>405</sup> „A walk expresses space and freedom / and the knowledge of it can live / in the imagination of anyone, and that / is another space too.” LONG, five, six (1980), [S. 4].

<sup>406</sup> „A walk is an abstraction, an idea. It is a particular kind of passage through space and time; you embark on it to stretch your consciousness as much as your legs. A journey is aimed at its end; the point of a walk is the walk itself.” FOOTE, NANCY: Long Walks, in: Artforum 18 (Summer 1980), H. 10, S. 42-47, zit. S. 42.

<sup>407</sup> „The relation between pace and perception is a central aspect of Richard Long’s art – it is what makes the walks much more than formal exercises. Walking is also a means to acquire much more intimate knowledge about a place than one would arrive at by just *looking*. Walking is, in many ways, an intensification of perception.” FUCHS, Long (1986), S. 99.

<sup>408</sup> GRUETZNER ROBINS, „Ain’t Going Nowhere” (2000), S. 164 f.

<sup>409</sup> Longs Wandern erachtet als männliches Eroberertum: EBD., S. 166.

<sup>410</sup> „I have made walks for many and various and precise reasons. I could choose a place or route to realize a particular idea for a walk, or because I know it from experience, or because I knew it from a map, or even because I didn’t know it (almost for no reason).” LOBACHEFF, Interview Long (1998), [S. 12]. „I may have precise, pre-planned idea for a road walk. Alternatively, especially on a wilderness walk, I will encounter places and experiences which are new and not predictable, and my ideas could change along the way. I like to use both ways of working. Sometimes I go to familiar places like Dartmoor, specifically using my own experience and history for the work, and other times I could go to a very unknown (to me) place like Tierra del Fuego.” CODOGNATO, Interview Long (1998), [S. 13].

Sahara, für die genaues Kartenmaterial fehlt.<sup>411</sup> Die geplanten Wanderungen bringt Long unter eine höchst rigorose formale Kontrolle.<sup>412</sup> Er lenkt die Aufmerksamkeit weg von der Wanderung hin zu seiner künstlerischen Umsetzung in Form von Karten, Photographien und Texten.<sup>413</sup> In abgelegenen Gegenden ist Long zudem von der Witterung abhängig. Die Sahara-Reise konnte er nur durchführen, weil es dort seit Jahren zum ersten Mal geregnet hatte und er Wasser aus den Pfützen schöpfen konnte; als diese ausgetrocknet waren, habe er seine Reise beenden müssen.<sup>414</sup>

Gepäck und Geschwindigkeit werden von den Routen seiner Wanderungen bestimmt. In entlegenen Gebieten führe er im Rucksack leichtgewichtige Nahrung und Kocher mit sich; bei Straßenwanderungen sei sein Rucksack leichter, da er Lebensmittel auf dem Weg kaufen kann.<sup>415</sup> So muß Long schwer beladen in Wüsten langsamer laufen. Er liebe das Abenteuer bei den Wanderungen, wenn er über Geröll und Felsen klettere, wenn er Hohlwege entlanglaufe, doch seien seine Wege nie gefahrvoll.<sup>416</sup> Auch verirre er sich so gut wie nie auf seinen Wanderungen.<sup>417</sup> Seine Wanderungen hätten in erster Linie nichts mit Sport zu tun; er wandere nicht zur körperlichen Ertüchtigung, sondern zu Kunstzwecken; körperliche Fitneß sei dafür nur Voraussetzung.<sup>418</sup>

Longs Wanderungen sind vor dem Hintergrund des pittoresken Reisens um 1800 zu sehen (zum Begriff des Pittoresken vgl. Kap. „Naturerfahrung“). Englische Künstler und Literaten machten sich zu Fuß auf den Weg durch ihre Heimat und malten und zeichneten wie William Gilpin und William Turner oder schrieben wie die Geschwister Dorothy und William Wordsworth.<sup>419</sup> Von Turner sind unzählige Aquarelle und Stiche erhalten, die auf seinen Reisen vor

---

<sup>411</sup> „Because you can get good maps in Britain it was possible to plan the walk [Scotland Summer 1988, M.-L. G.] by looking at maps; I could know the place in advance. So then, it was just a question of going to the place and carrying out the walk. In other places, like the Hoggar mountains in the Sahara where I went this year, it is not possible to get good maps. So you have a completely different way of going about walking. The way I found may way in the Sahara was just by following the places where I could get water, without using a map. So some walks are with maps and some without.” CORK, Interview Long (1991), S. 249.

<sup>412</sup> „Richard Long lays great importance on planning the walks. [...] Any route which is Long’s subject is brought under the most rigorous formal control.” JOHNSTON, *Walking into Art* (1987), S. 161.

<sup>413</sup> „Long really draws your attention *away* from the walk itself and directs it toward the object he uses to signify the walk. The memento or document is the thing, not whatever the memento serves to remind us of.” EBD., S. 161 f.

<sup>414</sup> CORK, Interview Long (1991), S. 249; LONG, Dank (1997), S. 119; Wortlaut der Zitate im Kapitel „Wasser“.

<sup>415</sup> KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 50. „On a wilderness walk I walk all day carrying lightweight food, cook by campfire or camp stove, and sleep in a tent. On a road walk I walk all day, eat from shops, cafes or pubs along the way, and sleep either in my tent or wayside inns, hotels etc.” LOBACHEFF, Interview Long (1998), [S. 12].

<sup>416</sup> „There is a real edge of excitement. I’m not like a professional mountaineer, but once in a while there is an element of danger, working out crossing boulders or gorges or going over log bridges, over ravines. Quite a lot of the walks are adventurous without being dangerous.” KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 50.

<sup>417</sup> „Sometimes, but I am a bit proud of the way I can find my way through.” GIEZEN, Long in *Conversation 2* (1986), S. 15.

<sup>418</sup> „I am not a sportsman, I am not a climber. Art has nothing to do with sport in any way. [...] It is important for me to be fit enough to do my work. I enjoy cycling every day.” EBD., S. 16.

<sup>419</sup> Die verschiedenen Touren der Maler und Dichter untersucht in einer Monographie: ANDREWS, *Search for the Picturesque* (1989); neueste Ergebnisse der Reiseforschung mit der Benennung von Desiderata der Forschung: MAURER, MICHAEL (Hrsg.): *Neue Impulse der Reiseerforschung*, Berlin 1999 (Aufklärung und Europa).

allem durch den Norden Englands entstanden sind.<sup>420</sup> Vergleichbar mit den Wandermalern sind Longs Photographien seiner Skulpturen in der Landschaft. Der Unterschied zu den Malern von vor 200 Jahren besteht darin, daß Long zwei Kunstwerke statt nur eines Bildes schafft. Er gestaltet eine Skulptur und hält sie photographisch fest. Die Maler hingegen haben keine gestalterischen Eingriffe in der Natur vorgenommen. Sie haben die Natur nur so wiedergegeben, wie sie sich ihnen dargeboten hat.

Gilpin hat geschrieben und gemalt.<sup>421</sup> Das Skizzieren sei für den pittoresken Wanderer, Gilpin zufolge, wie das Schreiben für den Schüler; beides sei notwendig, um Ideen fixieren und besprechen zu können.<sup>422</sup> William Wordsworth hat seine Natureindrücke in Gedichten,<sup>423</sup> seine Schwester Dorothy Wordsworth ihre Eindrücke in tagebuchartigen Skizzen festgehalten.<sup>424</sup> Weitere Wanderdichter waren James Coleridge und William Hazlitt. Grundlage für diesen Aufschwung des Wanderwesens war der Ausbau der englischen Fußwege und Straßen sowie die Gründung von Wandervereinigungen.<sup>425</sup> Das Wandern zu Fuß galt „als Mittel, um sinnliche Erfahrung und Anschauung zu sammeln“. <sup>426</sup> Nicht in der poetischen, sondern in der sprachlichen Form greift Long auf diese Tradition zurück. In seinen Textarbeiten gibt er mit sprachlichen Mitteln Reiseindrücke wieder, die er als Wort-Bild anordnet. Es handelt sich meist nicht um einen fortlaufenden Text, sondern um Wahrnehmungen, arrangiert in Einzelwörtern oder Wortgruppen, wie in A 7 DAY WILDERNESS WALK IN LAPPLAND 1983. Flüsse und Seen, tiefliegende Wolken und nasse Füße („Rivers“, „Lakes“, „Low skies“, „Wet feet“) sind solche auf der Lapplandwanderung wahrgenommenen, kurz benannten Eindrücke.

---

<sup>420</sup> SHANES, ERIC: *Turner's Picturesque Views in England and Wales*, Einl. von Andrew Wilton, London 1979; HILL, DAVID: *Turner in the North. A Tour through Derbyshire, Yorkshire, Durham, Northumberland, the Scottish Borders, the Lake District, Lancashire, and Lincolnshire in the Year 1797*, New Haven/London 1997; zu den topographischen Bezügen Turners und John Constables, die jedoch auch ein sehr persönliches Bild der Maler vermitteln: PAULSON, RONALD: *Literary Landscape. Turner and Constable*, New Haven/London 1982.

<sup>421</sup> Eine von Gilpins Reisebeschreibungen, hier von Gärten wie Stourhead und alten Bauten wie Glastonbury Abbey, Old Sarum und Stonehenge, versehen mit Aquatinta-Stichen von Samuel Alken: GILPIN, WILLIAM: *Observations on the Western Parts of England relative chiefly to picturesque Beauty* [1789], Einl. von Sutherland Lyall, Richmond 1973 (Repr. der Ausg. London 1798); über Gilpin: COPLEY, STEPHEN: *Gilpin on the Wye. Tourists, Tintern Abbey, and the Picturesque*, in: Rosenthal, Michael / Payne, Christiana / Wilcox, Scott (Hrsg.): *Prospects of the Nation. Recent Essays in British Landscape, 1750-1880*, New Haven/London 1997 (*Studies in British Art*; 4), S. 133-155.

<sup>422</sup> GILPIN, *Three Essays* (1972), S. 61.

<sup>423</sup> WORDSWORTH, WILLIAM: *Early Poems and Fragments, 1785-1797*, hrsg. von Carol Landon u. Jared Curtis, Ithaca/London 1997 (*The Cornell Wordsworth*); DERS.: *Last Poems, 1821-1850*, hrsg. von Jared Curtis, Ithaca/London 1999 (*The Cornell Wordsworth*); DERS.: *An Evening Walk* [1793], Oxford 1989 (*Revolution and Romanticism*, Repr. der Ausg. London 1793); über Wordsworth: WYATT, JOHN: *Wordsworth's Poems of Travel, 1819-42. „Such Sweet Wayfaring“*, London 1999.

<sup>424</sup> WORDSWORTH, DOROTHY: *The Grasmere Journals*, hrsg. von Pamela Woof, Oxford 1991.

<sup>425</sup> „The establishment of the Commons, Open Spaces and Footpaths Preservation Society in 1865, and the founding of the first walking associations, including the Peak and Northern Footpaths Society, also mark the growing practice of excursive walking and an increasing desire to protect (partly by means of walking, of course) the common lands and public footpaths which gave walkers access to the countryside.“ Mustergültig über die englischen Dichter des 19. Jahrhunderts und ihre aus Wanderungen hervorgegangenen Werke mit genauer Beschreibung und Analyse der unterschiedlichen Wanderphilosophien und deren Widerspiegelung im dichterischen Werk: WALLACE, ANNE D.: *Walking, Literature and English Culture. The Origins and Uses of Peripatetic in the nineteenth Century*, Oxford 1993, S. 168.

<sup>426</sup> KASCHUBA, WOLFGANG: *Die Fußreise. Von der Arbeitswanderung zur bürgerlichen Bildungsbewegung*, in: Bausinger, Hermann / Beyrer, Klaus / Korff, Gottfried (Hrsg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus* [1991], 2. Aufl., München 1999, S. 165-173, zit. S. 168.

Zeitgenössischer Künstlerwanderer ist, neben Long, sein Freund Hamish Fulton, der – näher an der Arbeitsweise der pittoresken Maler – natürliche Besonderheiten im Bild, im photographischen Bild festhält, ohne selbst Werke in der Landschaft zu hinterlassen. Und er nutzt wie Long das Medium der Sprache, um Wandereindrücke verbal festzuhalten.<sup>427</sup> Der US-Amerikaner Robert Smithson hat entweder bebilderte Reisegeschichten geschrieben (*A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967) oder mit seinen *Sites/Nonsites*, aus der Natur mitgebrachten und im Museumsraum ausgestellten Steinen und Erzen, den Unterschied zwischen Innen- und Außenraum thematisiert (vgl. Kap. „Innenskulptur“).

Die Dokumentation der Longschen Reisen erfolgt nicht allein durch die Präsentation der Photographien, Wort-Bilder und Karten im Ausstellungsraum, Long summiert diese in seinen Künstlerbüchern, in denen er entweder nur eine Reise darbietet (*South America, Old World New World, Mexico 1979, No where*) oder mehrere Wanderungen thematisch vereint (der Großteil seiner Bücher, vgl. Kap. „Künstlerbücher“).

### *Bewegung durch ein Landschaftsportrait*

Seine Wanderungen bezeichnet Long als eine Form von Landschaftsportraits; Wanderungen drückten Ideen über das Land, über Kunst und über das Laufen an sich aus.<sup>428</sup> Wanderungen zeichneten die Oberfläche des Landes nach, sie folgten einer Idee.<sup>429</sup> Jede Wanderung sei eine Markierung, eine Schicht, die durch Karten veranschaulicht werden könne.<sup>430</sup> Long möchte das Land benutzen, ohne es zu besitzen.<sup>431</sup> Der Aspekt des Landschaftsportraits ist höchst wichtig (vgl. Kap. „Erinnerung an die Natur-/Kultur-Geschichte“). Long bezieht stets die umgebende Landschaft in seine Skulpturen mit ein. Aus Intention entscheide er über die Wahl des Platzes für eine Skulptur und je nach Ort entscheide er über die Form von Kreis oder Linie.<sup>432</sup> Manche Werke zögen ihre Idee daraus, in großer Höhe errichtet worden zu sein, wie *A LINE IN THE HIMALAYAS* 1975 oder *CIRCLE IN MEXICO* 1979.<sup>433</sup> Dort hat er ein anderes Gefühl bei der Errichtung der Skulpturen als in der Ebene, da Long einen weiten Blick in die Landschaft genießen kann und dieses erhebende Gefühl in die Schaffung der Skulpturen einfließen wird. Bei den Textarbeiten und Karten läßt sich ebenfalls von einem Landschaftsportrait sprechen. In die Karten zeichnet Long seinen Weg und damit sein Bild der Landschaft ein. In den Wort-Bildern beschreibt er seine Wahrnehmung der Natur.

Long bewegt sich durch ein selbstgeschaffenes Landschaftsbild. Hier lassen sich Bezüge zu den englischen Gärten des 18. Jahrhunderts herstellen. In den Gärten fungierten die arrangierten Szenen von Bauwerken, Skulpturen, Bäumen und Seen Blickpunkte („eye catcher“) und damit als einzelne Landschaftsbilder (vgl. Kap. „Der Blick auf die Landschaft“). Durch

---

<sup>427</sup> FULTON, HAMISH: *One Hundred Walks. A few Crows. Wide River. Ants*, Eindhoven 1991; FULTON, HAMISH: *Thirty one Horizons – Einunddreißig Horizonte*, Ausst.-Kat., Lenbachhaus, München 1995.

<sup>428</sup> „Walking the roads and paths is to trace a portrait of the country. I have become interested in using a walk to express original ideas about the land, art, and walking itself.” LONG, *Words after the Fact* (1983), [o. P.].

<sup>429</sup> „A walk traces the surface of the land, / it follows an idea, it follows the day / and the night.” LONG, five, six (1980), [S. 4]. Genauer erläutert Long: „It is a physical trace. Also, tracing in that way means, it follows the shape of the country.” GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 2.

<sup>430</sup> „A walk is just one more layer, a mark, laid / upon the thousands of other layers of human / and geographic history on the surface of the / land. Maps help to show this.” LONG, five, six (1980), [S. 4].

<sup>431</sup> „I like the idea of using land without possessing it.” LONG, *Words after the Fact* (1983), [o. P.].

<sup>432</sup> CORK, Interview Long (1991), S. 250.

<sup>433</sup> „The idea about the line in the Himalayas or the circle in Mexico is that they are actually in a very high place. [...] The fact that I can make a sculpture above the clouds is wonderful.” GIEZEN, Long in Conversation 2 (1986), S. 16.

das Beschreiten der Gartenwege konnten diese Bilder am Spaziergänger vorbeiziehen. Das mäandrierende und kreisende Laufen auf den ringförmigen Wegen („circuit“) ließ den Besucher im kontemplierenden und ziellos-zufälligen Schlendern den Garten kinästhetisch erfahren.<sup>434</sup> Die Szenen waren daraufhin angelegt, sie nicht nur zu betrachten, sondern sich in ihnen zu bewegen.<sup>435</sup> Durch die Rückführung zum Ausgangspunkt wurde eine raum- und zeitlose, eine ideelle und gefühlsmäßige Einheit geschaffen; nur im Gartenbesucher selbst erschlossen sich die verschiedenen Szenen.<sup>436</sup>

Diese kinästhetische Erfahrung der in der Natur angelegten Szenen behält Long sich selbst vor. Der Betrachter kann die von Long gestalteten Skulpturen nur selten aufsuchen, da Long die genauen Plätze nicht angibt. Was Long preisgibt, sind Photographien dieser Szenen, von denen er teilweise mehrere Ansichten liefert. Nur Long selbst kann sich durch seine Gestaltungen bewegen. Dies hat Vor- und Nachteile.

Da im Garten die Bewegung konstituierend für die Wahrnehmung des Betrachters ist, wird dieser auf sich selbst verwiesen, denn die Bewegung durch den ständigen Positionswechsel ist keine mehr durch Raum und Zeit.<sup>437</sup> „Andererseits verlieren die kinästhetisch wahrgenommenen Gegenstände ihren Ort. Nur in der Zeit- und Ortlosigkeit können die verstreuten Szenen des neuen Gartens eine ideale Einheit gewinnen.“<sup>438</sup> Die Skulpturen von Long bleiben für den Betrachter statisch, da dieser nur eine oder nur wenige Ansichten des Werkes sehen kann. Außerdem bleibt dem Betrachter Longscher Werke die Eigenbewegung verwehrt. Während im Garten dem Prozeß (das Laufen) ein höheres Gewicht als dem Produkt (die Gartenszene) zukommt,<sup>439</sup> gehört für Long selbst beides zusammen, doch für den Betrachter bleibt nur das Produkt (die Photographie).

Für die Karten und Textarbeiten sieht dies anders aus. In ihnen schafft Long keine Arrangements. Er hält statt dessen seine Bewegung oder seine Wahrnehmungen fest. So sind die von Long gelaufenen Wege für die Kartenarbeiten zwar nachholbar, doch wären dies Wanderungen zu einer anderen Zeit, mit anderen Eindrücken. Longs Wanderprozeß ist einmalig. Das „Bild“ der Wort-Bilder sind Sinneserfahrungen oder auch Wanderkonzepte. Entgegen der Intention der Gartenszenen sollen Longs Werke nur in dem von ihm übermittelten Medium in einer indirekten Weise erfahren werden, die eine Eigenerfahrung des Betrachters ausschließt.

---

<sup>434</sup> „Festzuhalten bleibt, daß der Garten nicht mehr synchronisch, sondern im kontemplierenden Schlendern nur mehr kinästhetisch erfahren werden kann.“ BUTTLAR, Der englische Landsitz (1982), S. 78. „Die Grenzenlosigkeit und räumliche Unbestimmtheit mäandrierender und kreisender Wegführung vermittelte ein neues Gefühl ziellos-zufälliger Eigenbewegung (Kinästhesie).“ DERS., Landschaftsgarten (1989), S. 53.

<sup>435</sup> VERSCHRAGEN, JEROEN LEO: Die „stummen Führer“ der Spaziergänger. Über die Wege im Landschaftsgarten, Frankfurt am Main u. a. 2000 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 372), zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1998, S. 109.

<sup>436</sup> „Vom unendlichen Tiefenzug der Romantik unterscheidet sich der *circuit* (Rundgang) durch die Rückführung zum Ausgangspunkt. Die Führungslinie sollte die Einheit und Geschlossenheit des Gartenkunstwerks garantieren. Die raum-zeitliche Einheit des Barockgartens mit seiner symmetrisch-tektonischen Ordnung wurde im Landschaftsgarten durch eine raum- und zeitlose, nur mehr ideelle und gefühlsmäßige Einheit ersetzt. Nur im Subjekt des Parkwanderers schlossen sich die wechselnden Parkbilder, das ganze Spektrum der Stimmungen und Assoziationen zu einer Ganzheit zusammen. Wo die Naturbilder nicht durch Bauten oder Denkmäler eindeutig definiert waren, mußte deshalb ein Schlüssel zu ihrem Verständnis mitgeliefert werden.“ BUTTLAR, Landschaftsgarten (1989), S. 53.

<sup>437</sup> „[...] wo Bewegung einen Eigenwert annimmt und der für die Wahrnehmung konstitutiv wird. Der dauernde Positionswechsel entspricht nun keiner Bewegung durch Raum und Zeit mehr, sondern einer Bewegung, die den Betrachter auf sich selbst verweist.“ BUTTLAR, Der englische Landsitz (1982), S. 77 f.

<sup>438</sup> EBD., S. 78.

<sup>439</sup> „In garden design the dedication to process rather than product was well in advance of the other arts.“ HUNT, Figure in the Landscape (1976), S. 198.

Die Theorie der Peripatetiker, Gehen und Denken als Eines zu setzen, ermöglicht es, Wandern als Text und Text als Wandern zu betrachten aufgrund der weitschweifigen Erzählstruktur der literarischen Darstellungen von Wanderungen, die dadurch im Gegenzug das Gewahren der peripatetischen Strukturen fast ausschließt.<sup>440</sup> Diese Weitschweifigkeit ist bei Longs Wort-Bildern nicht gegeben. Es wird der Laufrhythmus spürbar, wenn er in der Textarbeit FROM PASS TO PASS NORTHERN INDIA 1984 die überschrittenen Bergpässe linksbündig untereinander setzt und das von/nach, das „from“/„to“, speziell das „to“ immer untereinander erscheint („From Prinkiti La / To Sniougoutse La / To Sirsir La / To Boumitse La / [...]“).

Der spartanische Wortgebrauch von Long punktiert die auf Zeit und Entfernung angelegten Wanderungen: HOURS MILES ENGLAND 1996 faßt unter diesem Titel nur die beiden Zeilen „A walk of 24 hours : 82 miles / A walk of 24 miles in 82 hours“. Nur jeweils zwei Stunden- und Meilenangaben sagen alles über seine Wanderung aus. Und wegen dieser Kürze sind Longs Wort-Arbeiten klar von schriftstellerischen Umsetzungen von Wanderungen zu unterscheiden. Der Hauptgrund jedoch liegt darin, daß Long Konzepte umsetzt, daß er meistens nicht ziellos wandert, sondern genaue, selbstgestellte Vorgaben befolgt.

### *Wegführung*

Long gestaltet seine Wege auf unterschiedliche Weise. Sowohl seine Linienskulpturen als auch seine Kreise und Spiralen können als Wege in der Landschaft angesehen werden. Sie geben ein kurzes Stück des Weges wieder, den Long gegangen ist. In den Kartenarbeiten zeichnet er mit Strichen seinen genauen Wegverlauf nach. Der Weg wird zur gezeichneten Linie. Zur abstrakten Linie wird der Weg in den Textarbeiten. Darin beschreibt Long mit Worten, welchen Weg er gegangen ist. Diese Angaben sind nicht so genau wie die der Karten; nur ungefähr ist der tatsächliche Weg zu bestimmen. Für die Fälle, in denen Long die Wörter graphisch so anordnet, daß sie dem geographischen Wegverlauf entsprechen (zum Beispiel WATER WAY WALK WALES AND ENGLAND 1989), sind diese „Karten-Texte“ ein präziseres Medium für die Bestimmung des Weges als zentrierte oder linksbündig gesetzte Textarbeiten.

Dem Weg entspricht die Form des Gehens. Somit handelt es sich um ein gerichtetes und gelenktes Gehen, wenn Long die Form seiner Wanderungen zum Thema seiner Werke nimmt. Die Wegbahnung ist, da das Laufen die Basis seines Arbeitens bildet, bestimmend für Longs Werk. Sie steht im Zusammenhang mit Sichtbarkeit und Sichtpunkten (vgl. Kap. „Der Blick auf die Landschaft“). Die Wegführung entspricht der Blickführung für den Betrachter. Long zeigt ihm verschiedene Ansichten der Skulpturen oder er präsentiert ganze Fotoserien von Wegen in den Büchern *Labyrinth* und *Countless Stones* (vgl. Kap. „Künstlerbücher“). Die Skulpturen im Innenraum stellen auch Wege dar, doch können sie nicht betreten, es kann an ihnen nur entlanggegangen werden.

Long benutzt drei Formen der Wegführung: den geraden, den mäandrierenden und den kreisförmigen Weg. Das Laufen von Geraden wirkt wie das Schlagen von Schneisen in die Landschaft. Besonders deutlich wird dies bei den Kartenarbeiten. FRESH WATER SALT

---

<sup>440</sup> „Peripatetic theory encourages us to see walking as text and text as walking by its rambling narrative structures and examples of pedestrian composition without acknowledging literature’s representations of walking. Thus readers of peripatetic remain unable to perceive the significance of walking in literary texts and unaware of how their expectations of walking’s effects are generated.“ WALLACE, *Walking* (1993), S. 194.



WATER LINE WALK SCOTLAND 1980 (Abb. 76) ist eine Strecke, die diagonal von rechts oben nach links unten führt. Die Richtung wird durch den Untertitel angegeben („Southwards Sutherland, Ross and Cromarty“). Unterbrochen wird dieser stete Verlauf nur an Flüssen und Seen, die Long umgehen muß. Der Eingriff in die Natur – und sei es nur in Form einer Spur wie bei Long – wird von der Natur bestimmt. Auch dies findet eine Entsprechung in der Gartenkunst. In ein Waldgebiet in Wanstead Park ist eine lange Schneise geschlagen worden, die Charles Catton der Ältere in einem Gemälde dargestellt hat. Etwas links von der Mitte führt die von Bäumen freigelegte Schneise leicht diagonal von der Mitte des Bildes in dessen Tiefe. Aus weiter Entfernung ist der Blick darauf gemalt worden, denn weiterhin sind Wälder und Felder mit vereinzelt Baumgruppen, mit Vieh, Bauern und mit Spaziergängern als Staffagefiguren im Vordergrund zu sehen. Diese leichte Aufsicht entspricht der Aufsicht auf die Erde in Longs Karten. Die Schneise als negative Form, die durch das Wegräumen von vorhandenem Material entstanden ist, kann auch als Vorlage für die Negativskulpturen Longs genommen werden, für die Long Steine aus Geröllfeldern wegschiebt, so daß eine negative Form entsteht. Dies kann, je nach Aufnahmestandpunkt, sehr mächtig und erhaben wirken (zum Begriff des Sublimen vgl. Kap. „Naturerfahrung“).

Darin gleichen sich das Landschaftsgemälde Cattons und Longs Skulptur A LINE IN CALIFORNIA 1982 (Abb. 77). Beide Werke werden leicht stürzend präsentiert. Gefährlicher jedoch wirkt Longs negative Linie: aufgestellte große Steinbrocken auf Geröll, die eine Rechteckform abgrenzen. Long hat dahinter gestanden und sie solcherart aufgenommen, daß er über die auf einem leichten Abhang befindliche Skulptur ins Tal hinein blickt. Cattons Linie hingegen fällt auf den Betrachter zu, vom höher gelegenen Hintergrund in den tieferen Vordergrund hinein. Die Linien von Long üben die Funktion von Blickschneisen in die Landschaft aus.<sup>441</sup>

Augenscheinlicher jedoch ist ein Vergleich Longs gerader Wegführung, dokumentiert durch eine Kartenschneise, mit der gleichartigen Anlage des Hauptweges des Landschaftsgartens Castle Howard<sup>442</sup> (Abb. 78). Ungefähr sechs Kilometer lang führt diese Achse schnurgerade durch die Parkanlage und verbindet darauf alle wichtigen Punkte: Brücken, Türme, Obelisk und Häuser. Wie bei Longs FRESH WATER SALT WATER LINE WALK handelt es sich um eine Gerade, die Ausbuchtungen aufweist. Bei Long ist dies die abweichende Wegführung an Gewässern, bei der Wegachse des Gartens sind es die angrenzenden Bauwerke, die über Nebenwege erreichbar sind, aber dennoch nahe der Hauptachse liegen. Bei beiden Werken bietet sich eine ungehinderte Sicht, ein überblickartiges Sehen tief in die Gegend hinein. Bei Long jedoch ist dies nur auf der Karte möglich, weil nur dort denkbar. Auf seiner realen Wanderung werden die schottischen Berge und andere Erhebungen die freie Sicht beeinträchtigt haben.

Der Eigentümer des von ihm selbst entworfenen Gartens The Leasowes, der Dichter William Shenstone, lehnte gerade Wege allerdings ab. Sie böten einen Verlust der Vielfalt („variety“), da die Füße denselben Weg gingen, wie zuvor das Auge, und es eine stete Wiederholung des Anblicks gäbe; daher plädiert er für eine Trennung von Auge und Fuß und damit für krumme

---

<sup>441</sup> SCHNOCK, Long (1999), S. 96.

<sup>442</sup> Zum Garten Castle Howard: STEENBERGEN, CLEMENS / REH, WOUTER: Architecture and Landscape. The Design of the Great European Gardens and Landscapes, München 1996, S. 254-273; HUNT, JOHN DIXON: Castle Howard revisited [1989], in: ders.: Gardens and the Picturesque (1992), S. 19-46.

Wege, dem Wegformideal für den englischen Landschaftsgarten.<sup>443</sup> Für Gleiches sprach sich der Gartentheoretiker Uvedale Price aus.<sup>444</sup>

Schlängelnde Wege führen zu einer Beobachtung und Empfindung der Eigenbewegung, der Kinästhesie, da Wege hierbei Hohlräume sind.<sup>445</sup> Dieses Modell hat Long ebenfalls in Spuren, Karten und Texten umgesetzt. Für letzteres ist A HIGHLAND WALK SCOTLAND 1988 ein Beispiel. Die angegebenen Worte und Wortgruppen beziehen sich auf Reiseeindrücke und sind so gesetzt, daß sie in einer schlängelnde Linie den Weg Longs nachziehen (vgl. Kap. „Textarbeiten“). Krumme Spuren hinterläßt Long bei der Photographie FIVE STONES ICELAND 1974 (Abb. 9, vgl. Kap. „Skulptur-Photo“). Die Abdrücke von fünf den Berg hintergestoßenen Steinen ergeben sich kreuzende Schlängelspuren. Die gerade Linie auf der Kartenarbeit FRESH WATER SALT WATER LINE WALK (Abb. 76) franst an einigen Wasserstellen ebenso aus wie der Kreis auf der Karte LOW WATER CIRCLE WALK SCOTLAND SUMMER 1980 (Abb. 51, vgl. Kap. „Karten und Windpfeile“).

Derart müssen auch die „belt walks“, die „circuits“, das sind die um den Besitz führenden Kreiswege der Landschaftsgärten, vorgestellt werden. Sie werden als kreisförmig bezeichnet, waren aber nie kreisrund, sondern führten in einer Umrundung der Anlage wieder zum Ausgangspunkt des Spazierganges zurück. Für die „circuits“ wird das kreisende Schlendern betont, das vielfältige, individuelle Perspektiven gestattet und auf denen sich der Spaziergänger „der Eigengesetzlichkeit seiner Wahrnehmungsimpulse überlassen“ konnte.<sup>446</sup> Auch Long schafft unterschiedliche Blickpunkte auf seine Werke, die aber nur er allein einnehmen kann. Dem Betrachter bleibt die Photographie, die Karte, die Textarbeit.

Der Kreisweg des Landschaftsgartens konnte aufgrund der inszenierten Statuen und Gebäude als Umwandlung von konkreter Zeit in mythische Zeit und von profanem Raum in transzendenten Raum verstanden werden.<sup>447</sup> Long geht es zwar nicht um Göttlichkeit, doch transformiert auch er die Zeit. Er nimmt Zeit als Grundlage seiner Wanderungen und im Durchstreifen des Raumes schafft er sich einen eigenen Raum, er legt dem Boden durch seine Spuren und Skulpturen eine eigene Schicht auf. Insbesondere die Karten zeigen diese Um-

---

<sup>443</sup> „When a building, or other object has been once viewed from it's proper point, the foot should never travel to it by the same path, which the eye has travelled over before. Lose the object, and draw nigh, obliquely.“ SHENSTONE, *Unconnected Thoughts* (1994), S. 79.

<sup>444</sup> „Any winding road, indeed, especially where are banks, must necessarily have some degree of intricacy. [...] the turns are sudden and unprepared; the banks sometimes broken and abrupt; sometimes smooth, and gently, but not uniformly sloping, now wildly over-hung with thickets of trees and bushes.“ PRICE, *Essays on the Picturesque* (1971), Bd. 1, S. 24 f.

<sup>445</sup> VERSCHRAGEN, *Die „stummen Führer“* (2000), S. 56.

<sup>446</sup> „Winkelperspektive und Umgangsweg erzeugten eine raum-zeitliche Struktur, die es dem Besucher erlaubten, seine Position im Freiraum des Parks selbst zu bestimmen, indem er aus den potentiell vielansichtigen Naturbildern eine individuelle Perspektive auszuwählen vermochte. Die freie Formgebung der naturnachahmenden Gartenkunst begünstigte es, daß die Bewegung zu einer eigentümlich unbestimmten Größe wurde, die am ehesten mit einem Vorgang kreisenden Schlenderns oder Mäandrierens zu vergleichen ist.“ So konnte sich der gebildete Besucher im geschlossenen Umgangsweg „im Kontinuum des Raumes der Eigengesetzlichkeit seiner Wahrnehmungsimpulse überlassen“ und den wirkungsvollsten Blickwinkel finden. MÜLLER, ULRICH: *Klassischer Geschmack und Gotische Tugend. Der englische Landsitz Rousham, Worms 1998*; zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1996, S. 119. „The pictorial circuit sets us different perspectives and aspects of a subject.“ PAULSON, RONALD: *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Oxford 1975, S. 27.

<sup>447</sup> „The landscape garden fulfills, like the temples scattered about its grounds, the requisites of a celestial center, or *axis mundi*, and the contemplative walk around it assumes the repetition of a divine act whereby concrete time is projected into mythical time, and profane space into transcendent space.“ SCHULZ, MAX F.: *The Circuit Walk of the Eighteenth-Century Landscape Garden and the Pilgrim's circuitous Progress*, in: *Eighteenth-Century Studies* 15 (1981), H. 1, S. 1-25, zit. S. 17.

wandlung von Raum, da Long die Kartenlinien durch seinen Weg nachzeichnet oder gar eigene, also künstliche Linien auf die Karten setzt.

Auf dem Gartenweg wird der Wanderer durch jedes Hindernis, jede Szene, also durch „Unstetigkeitsstellen“ zum Innehalten gezwungen; durch diesen Wegverlust wird aber ein Ort gegeben, so daß die Reihung von Unstetigkeitsstellen eine Ortsabfolge darbietet.<sup>448</sup> Diese Betrachtungsweise wird durch die Formulierung von „Denkstellen“ oder „Stehstellen“ durch Thomas Bernhard noch einmal philosophisch durchdrungen.<sup>449</sup> So können Orte, an denen Long Skulpturen und Spuren schafft als solche „Unstetigkeitsstellen“, „Denkstellen“ oder „Stehstellen“ benannt werden. Long kommt zum Stehen von seinem Wandern, aber er denkt über die Schaffung einer Skulptur nach, dies aber auch bereits während des Wanderns, bei dem er Ausschau nach einem geeigneten Ort hält. Immer neue Aussichten eröffnen sich dem Wanderer und Long kann entscheiden, an welchen Orten er seine Skulpturen und damit seine Landschaftsarrangements schaffen kann. Dem Weg, dem Laufen und bestimmtem Ort kommt daher noch eine übertragene Bedeutung zu.

### *Lebensweg*

Wie im Eingangszitat Bernhards anklingt, wirken Gehen und Denken wechselseitig aufeinander ein: Sie verstärken einander, schließen sich gegenseitig zu einem gewissen Grade jedoch aus. Das Gehen unterstützt das Denken, wie es Aristoteles und die von ihm begründete Schule der Peripatetiker (benannt nach peripatos, dem griechischen Wort für Wandelhalle) pflegte, das Denken während des Spazierens. Die intensive sinnliche Wahrnehmung äußerer Reize ist jedoch fast ausgeschlossen. Entweder steht die sinnliche Wahrnehmung oder das Denken im Vordergrund. Bewußtes Gehen führt zu einem Austarieren der Eigenbewegung, zu einem rhythmischen Gehen, das als fremd erkannt werden muß, da in den Rhythmus des Gehens nicht bis ins letzte einzudringen ist.<sup>450</sup> Die sinnliche Wahrnehmung bleibt auf die Eigenwahrnehmung des Körpers beschränkt; die Umgebung kann beim bewußten Gehen kaum intensiv wahrgenommen werden. Diese Form von Wanderungen – für die der physische Prozeß von fundamentaler Bedeutung ist – sollen der Erholung des Individuums gelten, der Verbindung mit der Natur, und damit mit Geist und Seele, eventuell auch mit dem Göttlichen.<sup>451</sup> Für die-

---

<sup>448</sup> VERSCHRAGEN, Die „stummen Führer“ (2000), S. 33.

<sup>449</sup> „Mit Karrer zu gehen, ist eine ununterbrochene Folge von Denkvorgängen gewesen, sagt Oehler, die wir oft lange Zeit nebeneinander entwickelt und dann plötzlich an irgendeiner, einer *Stehstelle* oder einer *Denkstelle*, aber meistens an einer bestimmten *Steh- und Denkstelle* zusammengeführt haben.“ BERNHARD, Gehen (1971), S. 76.

<sup>450</sup> „Das Gleichmaß der Schritte ist wie eine Waagschale, in die man etwas hineingibt, aber auch wieder herausnimmt, um sie auszutarieren. Auf eine dynamische Weise gelingt es dem Gehenden dabei, sich selbst allmählich zu zentrieren. Für das Bewußtsein ist es unmöglich, in die Gehbewegung verstehend einzudringen. Bewußtes Gehen heißt deshalb, einen körperlichen Rhythmus als das Eigene und als das Fremde zugleich wahrzunehmen, nicht in ihn einzudringen, sondern mitzugehen, ihn zu begleiten.“ GIERSCHE, ULRICH: Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers. Gehkünste und Kunstgänge, in: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt am Main 1984, S. 261-275, zit. S. 265.

<sup>451</sup> „The satisfaction of these very impulses – toward the re-creation of the self, reconnection with nature and so with the divine, continuity of sense, mind and spirit, community and connection with a communal past – is what peripatetic claims for walking. Peripatetic differs, however, from the more general life-as-journey motif in specifying a particular mode of travel as the source of these benefits, and in insisting on physical process as fundamental to, literally of one piece with, the journey’s metaphorical goals. Peripatetic theory, indeed, goes on to argue that other modes of travel, particularly the railroad and the motor car, actually work against the fulfilment

sen Fall kann das Wandern als „excursive walking“ veranschaulicht werden, ein zufallsorientiertes Wandern, das „walking“ und „wandering“ umfaßt, letzteres in der Wortbedeutung von Umherstreifen im körperlichen Sinn, aber auch in der übertragenen Bedeutung der schweifenden Gedanken.<sup>452</sup> In diesem Gedanken- und Sinnesgang laufen Longs konzeptuelle Wanderungen in Form von Karten oder Textarbeiten ab. Konzentriert auf den geraden oder kreisförmigen Weg wird es ihm nur wenig möglich sein, Naturschönheiten zu beobachten. Wie in der Kartenarbeit *A TEN MILE WALK ENGLAND 1968* (Abb. 30) läuft er mit dem Blick auf den Kompaß, um nicht von seinem geraden Weg durch Dartmoor abzukommen. Wahrnehmen kann er dabei nur die Dinge, über die er buchstäblich stolpert.

Die Vorgaben des niederländischen Künstlers Stanley Brouwn an seine vom 18. März bis zum 18. April 1971 durchgeführte Wanderung in *steps* ist nur das Zählen der in jedem Land getätigten Schritte.<sup>453</sup> Da er das Zählen einem am Bein befestigten Handzähler überläßt, kann er die Natur genau beobachten. Doch hält Brouwn nicht seine Sinneseindrücke fest. Die in einem Künstlerbuch umgesetzte Arbeit *steps* gibt auf der ersten Seite die Verfahrensweise Brouwns an, die Schritte zu zählen und die erstmals betretenen Länder zu markieren. Lakonisch folgen auf jeder recto-Seite unter dem Datum die Anzahl der Schritte und darunter die für das jeweilige Land aufgesplittete Zahl. Nichts Näheres ist über diese Reise zu erfahren. Und dennoch zeichnet sie die Spur des Lebensweges Brouwns durch verschiedene Länder. Die Wanderroute Brouwns läßt sich ungefähr errahnen durch die Abfolge der Länder. Brouwn teilt mit, welche Länder er zum ersten Mal bereist. Long gibt dies nie an.

Zwar auch konzeptuell, aber auf die Sinne bedacht, ist das Wort-Bild *WHITE LIGHT WALK AVON ENGLAND 1987*. Longs Vorsatz für diese Arbeit war, Farbeindrücke in den Farben des Regenbogens bei seiner Wanderung aufzufinden. Erschwerend für dieses Vorhaben kommt hinzu, daß Long diese Farben in der Reihenfolge ihres Auftretens im Regenbogen erwähnen möchte, so daß er immer eine bestimmte Farbe im Kopf haben muß, um diese dann sehen zu können („Red leaves of a Japanese Maple / Orange sun at 4 miles / Yellow parsnips at 23 miles / Green river slime at 45 miles / Blue eyes of a child at 56 miles / Indigo juice of a blackberry at 69 miles / Violet wild cyclamen at 72 miles“). Hier ist sinnliche Wahrnehmung eng an das Denken geknüpft. Ohne Vorausdenken der Farbe würde Long diese nicht sehen können. Außerdem muß er auf die zurückgelegte Strecke bis zum Erscheinen dieser Farbe achten.

Nur auf die Sinne bedacht ist das Wort-Bild *EARLY MORNING SENSES TROPICAL ISLAND WALK 1989*. Was er am frühen Morgen wahrgenommen hat, listet Long in fünf Reihen untereinander auf. Hier hat er sich keine Vorgaben gemacht, er konnte sich auf seine Sinne einlassen und seine Eindrücke notieren. Der Denkprozeß für diese Arbeit wird erst im Nachhinein stattgefunden haben, denn die Eindrücke sind nach den fünf Sinnen Sehen, Tasten, Hören, Riechen und Schmecken geordnet. Durch letzteres weiß der Betrachter, daß Long an jenem Morgen Kokospudding („Coco plum“), Kokosnuß („Coconut“), Orange und Zimt gegessen hat („Orange“, „Cinnamon bark“), die mit Salz- und Regenwasser und Sand („Saltwater“, „Rainwater“, „Sand“) vermischt waren.

---

of the traditional life-journey because of the quality of their physical movement and how that affects the traveler's perception.” WALLACE, *Walking* (1993), S. 17 f.

<sup>452</sup> „[...] process-less, destination-orientated travel“ EBD., S. 120.

<sup>453</sup> BROUWN, STANLEY: *steps*, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1971.

Das Reisen ist ein emotionales Ereignis; es führt zu Selbsterfahrung und zur Spiegelung mit anderen Welten.<sup>454</sup> Speziell das Wandern trägt „Züge der Ziellosgkeit, der Zweckfreiheit, der Zeitlosigkeit“,<sup>455</sup> eine Form die Long mit seinen mäandrierenden Wanderungen praktiziert. Wandern bedeutet Ausbruch aus der Zweckhaftigkeit des Daseins, eine Befreiung aus Enge und ist damit auch eine Flucht.<sup>456</sup> Der „Ästhetik des Reisens“ geht es um die Gegensätze Nähe und Ferne, Distanz und Entfernung sowie Rastlosigkeit und Ruhen.<sup>457</sup> Genau dies thematisiert Long. Ihn zieht es in die Ferne, in ferne, unbekannte Gegenden. Nähe sucht er zu den Einheimischen oder zu gewissen Orten, die kulturgeschichtlich beladen sein können und an denen er seine Skulpturen errichtet. Seine konzeptuellen Wanderungen haben als Vorgabe immer eine bestimmte Entfernung oder eine bestimmte Zeit. Diese Distanz gilt es zu überwinden. Ohne seine Rastlosigkeit würde Long nicht stets von neuem zu neuen Zielen aufbrechen und sich nicht strapaziösen Wanderungen unterziehen. Wenn er ruht, dann häufig, um an diesen Stellen Skulpturen zu schaffen. Somit wird der Ruheort auch zu einem Arbeitsort.

Das Reisen läßt sich als ein Passage- oder Übergangsritual bestimmen, das im ersten Schritt aus der Abfahrt (Selbständigkeit oder Selbstaufgabe), im zweiten aus der Passage (Bewegung, noch nicht an ein Ziel denken) und schließlich aus der Ankunft (schafft Kontakte, Bindungen, Zugehörigkeiten und Abgrenzungen) besteht.<sup>458</sup> Es läßt sich von einer „Denkgeographie“ beim Reisen sprechen, da der Reisende als ein anderer zurückkehrt.<sup>459</sup> Auch hier wird wieder die Verbindung von Laufen und Denken hervorgehoben.

Richard Long durchläuft dieses Reiseritual. Wanderungen sind „Quasi-Rituale“, aus denen Künstler Werke entstehen lassen; wichtig hierbei sind die Wechselwirkungen zwischen Zeit, Mensch und Erde.<sup>460</sup> Long wandert und kehrt als ein anderer zurück. Er gibt sich selbst auf, da er sich seinem Wanderkonzept unterwirft. Er muß nach den (eigenen) Vorgaben handeln. Dies ist nicht der Fall, wenn er vorgabefrei läuft. Der wichtigste Teil bei Long ist die Passage, die Bewegung. Die Ankunft ist eine andere als bei gewöhnlichen Reisenden, die damit am Ziel sind und sich dem Ort hingeben können. Bei Long steht am Ziel oder Zwischenziel oft die Schaffung einer Skulptur, also Arbeit. Wenn er nach Hause kommt, ist der Herstellungsprozeß für die Karten und Textarbeiten noch nicht abgeschlossen. Das Kunstwerk muß noch in diesen Medien umgesetzt werden.

Der Wanderer gelangt mit seiner Bewegung auch zu einer inneren Änderung, zu einer Änderung der (Gemüts-)Bewegung; er gelangt zu seinen Ursprüngen, in tiefere Wesenschichten und zu einer Überwindung der Selbstentfremdung.<sup>461</sup> In diesem Sinne können auch Intention und Ziel von Longs Wanderungen verstanden werden.

<sup>454</sup> BIANCHI, PAOLO: Go, Travel, Drive, Move, in: Kunstforum 2/1997, Bd. 136 Ästhetik des Reisens, S. 53-58, zit. S. 53.

<sup>455</sup> BOLLNOW, Mensch und Raum (1994), S. 116.

<sup>456</sup> „Das Wandern ist die Form, in der der Mensch aus der übergroß gewordenen Zweckhaftigkeit seines Daseins auszubrechen versucht. Das Wandern ist, so können wir ruhig sagen, schon eine Flucht.“ EBD., S. 117.

<sup>457</sup> BIANCHI, Go (1997), S. 54.

<sup>458</sup> EBD., S. 56.

<sup>459</sup> BIANCHI, PAOLO: Sehn-Sucht-Trips: Versuch über das Reisen und Ruhen. Als Reisende im Prä-Millennium, in: Kunstforum 2/1997, Bd. 136 Ästhetik des Reisens, S. 59-73, zit. S. 70.

<sup>460</sup> „Wanderungen sind ‚Quasi-Rituale‘, denen sich ein Künstler unterzieht, um seine Kunst entstehen zu lassen. Es ist eine rituelle Wechselwirkung in der Zeit zwischen Mensch und Erde. Eine Rolle spielt das Durchschreiten des Raumes, die Zeit, die aufgewendet wird. Das Durchschreiten wird zum rituellen Ablauf durch Bewusstmachung der Bewegung.“ BILLETER, ERIKA: Zur Ausstellung, in: dies. (Hrsg.): Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Ausst.-Kat., Kunsthau Zürich, Zürich 1981, S. 13-27, zit. S. 21.

<sup>461</sup> „[...] Rückkehr zu einer tieferen Wesenschicht, wo der Mensch noch ‚vor‘ der technischen Weltbewältigung und der in ihr vollzogenen Trennung von Subjekt und Gegenstand, noch ‚vor‘ der rationalen Durchdringung,

Die Reise gilt seit Jahrhunderten als Symbol für den Lebensweg, stets mit moralischer Absicht als Weg zwischen Tugend und Laster.<sup>462</sup> Bekannt ist die Cebes-Tafel (*Tabula Cebeis*) des Kebes von Theben, der den Weg des Menschen zum Heil beziehungsweise zur Glückseligkeit in drei konzentrischen Ringmauern um den Tempelberg legte; bekannt ist auch der Tempel Salomonis, der die Präfiguration für den Neuen Tempel im Neuen Testament darstellt.<sup>463</sup> Die Freimaurer wandten diese Ideologie auf die Gartenanlagen des 18. Jahrhunderts an: Für sie ging das Wandeln im Garten mit moralischem Wandeln einher.<sup>464</sup> Der Garten galt auch als Tugend-Allegorie.<sup>465</sup> So bieten die verzweigten Wege der englischen Landschaftsgärten mehrere Möglichkeiten der Wegwahl. In Stourhead bestehen am Fuße des *Rock Arch* zwei Wahlmöglichkeiten: ein sanft geschwungener, leicht begehbarer Weg und ein enger, ansteigender Weg. Doch nur der schwere Aufstieg führt zum Höhepunkt des Gartens, zum *Temple of Apollo* und damit zur Weisheit. Außerdem wird der mühsame Aufstieg mit dem grandiosen Blick über den See belohnt.<sup>466</sup>

Long gelangt nicht an moralische Scheidewege und er legt keine (Scheide-)Wege an. Doch schreitet er auf vielen Wegen durch sein Leben. Immer wieder thematisiert er Wege und oft wird er sich auch zwischen Wegen entscheiden müssen, wie zum Beispiel im Künstlerbuch *Labyrinth*, in dem alle Seiten mit Photographien von Wegen gefüllt sind (vgl. Kap. „Künstlerbücher“). Kreuzungen werden nicht gezeigt, immer nur Wegbiegungen. Aber Long wird sich auf seinem Gesamtweg zwischen verschiedenen Wegen entschieden haben müssen.

Longs Gesamtwerk gibt Zeugnis aller Wege, die er künstlerisch begangen hat. Er schafft sich eine eigene Lebenskarte, eine „mental map“,<sup>467</sup> eine von ihm selbst erstellte psychologische Karte, die er in den Künstlerbüchern umsetzt, in denen fast alle seiner Werke versammelt werden. So vom Lebensweg zur Lebenskarte gelangt, läßt sich von Traumreisen („dream travel“)<sup>468</sup> sprechen, die durch Karten ermöglicht werden. Long nutzt nicht allein diese Funktion der Karte, sich beim Betrachten der Karte träumend in andere Gebiete zu versetzen; er schafft mit seinen Kartenarbeiten Traumkarten, Karten, die seine gewanderten Wege als künstliche Linien verzeichnen. So läuft Long für die Kartenarbeit *LOW WATER CIRCLE WALK SCOTLAND SUMMER 1980* (Abb. 51) eine Kreisform, die mäandert, wenn sie auf Seen trifft. Er zeichnet seine eigene Linie in die vorhandene Karte (vgl. Kap. „Karten und Wind-

---

noch ‚vor‘ der Welt des Berufs und der Technik lebt – mit einem Wort: noch vor der Selbstentfremdung, noch vor der Erstarrung und Verfestigung. Es ist eine Verjüngung seines ganzen Wesens, die der Mensch im Wandern erfährt.“ BOLLNOW, Mensch und Raum (1994), S. 119.

<sup>462</sup> Zu Symbolen für den Lebensweg – das Y-Signum, den Scheideweg, den schmalen und breiten Weg – von der mittelalterlichen Kunst und Erzähldichtung bis hinein ins 18. Jahrhundert, insbesondere in der Emblematik: HARMS, WOLFGANG: *Homo viator in bivio*. Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970 (Medium aevum: Philologische Studien; 21).

<sup>463</sup> Ausführliche Beschreibung zahlreicher Lebenswegdarstellungen: EBD.; LIMPRICHT, CORNELIA: Platzanlage und Landschaftsgarten als *begehbare Utopien*. Ein Beitrag zur Deutung der Templum-Salomonis-Rezeption im 16. und 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 202), zugl.: Köln, Univ., Diss., 1993.

<sup>464</sup> EBD., S. 72 f.

<sup>465</sup> EBD., S. 125.

<sup>466</sup> Zum Motiv des Scheidewegs in Stourhead: CHARLESWORTH, MICHAEL: On meeting Hercules in Stourhead Garden, in: *Journal of Garden History* 9 (April-June 1989), H. 2, S. 71-75, zit. S. 71.

<sup>467</sup> MUEHRCKE, PHILIPP C. / MUEHRCKE, JULIANA O.: *Map Use. Reading, Analysis, and Interpretation* [1978], 3. Aufl., Maidon 1992, S. 5-10.

<sup>468</sup> STORR, ROBERT: *Mapping*, Ausst.-Kat., The Museum of Modern Art, New York 1994, S. 11.

pfeile“). Daher können künstlerische Karten auch Embleme für Träume („dreaming devices“)<sup>469</sup> darstellen.

Den Lebensweg auf Karten nachzuvollziehen bereitete den Menschen im 17. Jahrhundert so großes Vergnügen, daß sie Spiele-Karten schufen. Wie beispielsweise die *Carte du Tendre* von 1654 waren dies geographische Pläne, auf denen der Spieler an markierten Punkten moralische Entscheidungen treffen mußte. Bei diesem Spiel konnten die Spieler von Bekanntschaft zu Innigkeit und Zärtlichkeit oder im Gegenzug zu Unbestimmtheit oder sogar Feindschaft gelangen. Dies kann auch mit dem Weg durch Landschaftsgärten verglichen werden.<sup>470</sup> Unter moralischen Gesichtspunkten ist Longs Werk nicht zu betrachten, doch ist der Vergleich hilfreich, um die enge Verbindung zwischen Wandern, Lebensweg und Einzeichnung auf Karten, wie Long sie praktiziert, auch in der Tradition zu belegen.

### 3. Erinnerung an die Natur-/Kultur-Geschichte

#### *Landschaftsphysiognomie*

Daß es Richard Long um die Anordnung natürlichen Materials in natürlicher Umgebung und das Wechselspiel mit naturgegebenen Formationen geht, belegt der Titel der auf der Wanderung durch die mongolische Wüste entstandenen Schwarzweiß-Photographie *STONES AND STONES MONGOLIA* 1996 (Abb. 79). Vor gleicher Landschaftssituation wie die anderen Gobi-Arbeiten, Ebene mit Gebirgszug und einem Drittel Himmel, bilden mit der Schmalseite in den Boden gerammte Steine ein Rechteck im Vordergrund. Es ist leicht schräg in die Bildmitte gesetzt photographiert. Dieser künstlich geschaffene Zustand besteht neben den umherliegenden und auf der Breitseite stehenden Steinen.

Diese stille Interaktion muß ein Faszinosum für Long darstellen. Die Errichtung einer Skulptur sei für ihn das Zelebrieren des Ortes, an dem Raum und Zeit in einer bestmöglichen Art und Weise zusammenspielen.<sup>471</sup> Markante Steine an markanten Orten sucht sich Long in aller Welt und betitelt sie „Stones in ...“ (Steine in ...) oder „Circle in ...“ (Kreis in ...) mit nachfolgender Nennung des Landes. Der Kreis hochgerichteter Steine *STONES IN ICELAND* 1974 wie der gleichartige Kreis *STONES IN INISHMORE ARAN ISLANDS WEST COAST OF IRELAND* 1975 und *STONES IN NEPAL* 1975 (Abb. 80) geben den bereits beschriebenen Blick über die vordergründige Skulptur auf einer Bergspitze hinweg zu Tal beziehungsweise Gewässer im Mittelgrund hin zur Berglandschaft im Hintergrund. *STONES IN JAPAN* 1979 sowie *STONES IN LADAKH PARKACHIK LA NORTHERN INDIA* 1984 sind mittig im Vordergrund befindliche Kreise aus kleineren Steinbrocken (Japan) oder größeren aufgestellten Steinplatten (Indien), die von Bergen hinterfangen werden. Gleiches gilt für *STONES IN SWITZERLAND* 1977 (Abb. 81), die jedoch horizontlos von

---

<sup>469</sup> TIBERGHIE, Land Art (1995), S. 165.

<sup>470</sup> Bezug zwischen Spiele-Karten und Lebensweg im Landschaftsgarten am Beispiel des Labyrinthes im Garten von Versailles: CONAN, MICHEL: The Conundrum of Le Nôtre's *Labyrinthe*, in: Hunt, John Dixon (Hrsg.): Garden History. Issues, Approaches, Methods, Washington D. C. 1992 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture 1989; 13), S. 119-150, zit. S. 130-134.

<sup>471</sup> „Well, usually I am happy and relaxed. I would say that the way I make my work is from the things that give me pleasure and the materials that I like using – my work doesn't come from a kind of angst or discontent. A sculpture in a landscape, when it really happens well in a good way, is like a celebration of the place and my feelings of me being there and having the right idea at the right time and everything coming together in a good way. For me that is the perfect way to make a good work.“ CORK, Interview Long (1991), S. 251.

einem Berghang unbekannten Ausmaßes untermalt werden. Zu einem Kreis zusammengetragene Felsbrocken liegen auf einer Bergwiese der Pyrenäen (STONES IN THE PYRENEES FRANCE 1986), die in der Mitte des Mittelgrundes von einer Mulde ausgehend rechts und links und auch dahinter zu Bergschwüngen anschwillt.

Durch die Betitelung stehen die Photographien für ein Bild des jeweiligen Landes, so wie es Richard Long empfunden hat. Die Wahl des Materials Stein für diese Arbeiten und die Anbindung an Berge zeugt vom hohen Stellenwert beider Elemente für den Künstler. Das Landschaftstypische ist den verschiedenen Steinarten und den Bergen zu entnehmen. Die schneeführenden gestaffelten gezackten Ausläufer des nordindischen Parkachik (das Ladakh-Gebirge erstreckt sich über die Länder Kaschmir und Tibet) sind nicht verwechselbar mit dem schneebedeckten Vulkankegel des Fujiyama. Die weißlichgrün-schwarzen Steine Nepals glänzen in der Sonne vor den mit Schnee eingepuderten Klüften des Himalayas.

Die Stein-Berg-Kombination findet eine Spezifizierung des Ortes bei den Photographien STONES AND STAC POLLAIDH SCOTLAND 1981 und STONES AND SUILVEN SCOTLAND 1981 (Abb. 82), die beide von der 1981 durchgeführten Wanderung durch Schottland stammen. Auf jeder der Schwarzweiß-Aufnahmen bezeichnen die Worte nach „Stones“ die Namen der Berge, die hinter den Steinaufstellungen auf Berggipfeln sichtbar werden (zur Emotionalität des photographischen Festhaltens landestypischer Gegebenheiten vgl. Kap. „Naturerfahrung“).

Auch in den „CIRCLE IN ...“ betitelten Arbeiten bestehen die Ringe oder DIE ausgefüllten Kreise meist aus Steinen und sind vor Bergen oder weiten Ebenen plaziert: CIRCLE IN THE ANDES 1972 (Abb. 2), CIRCLE IN MONGOLIA 1996, A CIRCLE IN ICELAND 1974, CIRCLE IN MEXICO 1979, A CIRCLE IN SCOTLAND 1986, A CIRCLE IN HUESCA 1994. Der Ring in den Anden erscheint vor einem schneebedeckten Berg, der Ring in der Mongolei in der Wüstenebene mit einer rundlichen Bergkette im Hintergrund. In Island besteht der Kreis aus helleren Steinbrocken auf leergeräumter dunklerer Geröllebene vor runden Berghängen. Ein mexikanisches Gebirge sieht völlig anders aus. Dort schiebt Long kleine Steinbrocken zu einem Kreis vor zwei großen Findlingen auf einem nach links abfallendem Berghang; im Mittelgrund erheben sich Berggipfel; im Hintergrund verhüllen Wolken und Dunstschwaden die weitere Aussicht. Für Schottland wählt Long wieder die für ihn typische Ansicht der vor einem Berg gelegenen Skulptur, hier einen Ring aus hellen Steinen auf einem Geröllfeld vor einer Hügelkette.

Wenn die natürlichen Verhältnisse keine Steine hergeben, photographiert Long Furchen in einem Felsmassiv und nennt sie A CIRCLE IN IRELAND 1975, oder aber er legt Holzstücke zu einem Ring in der Strauchwüste in CIRCLE IN AFRICA MULANJE MOUNTAIN MALAWI 1978. Oder Long fügt durch Wasser geglättete Äste zu einem Kreis an einem Kieselstrand vor einem silbrig glänzenden Meer und dunklem Himmel in A CIRCLE IN ALASKA 1977 (Abb. 48).

Long macht mit diesen Arbeiten seine Intention, die Eigenheiten eines Ortes, den *genius loci*, aufzuspüren explizit.<sup>472</sup> Long handelt wie auf Anweisung Alexander Popes, der, um den Geist des Ortes herausarbeiten zu können, empfahl, sparsam zu gestalten.<sup>473</sup> Durch die Benennung

---

<sup>472</sup> Diesen Sinn Longs für den *genius loci* eines Ortes bestreitet: COOK, Long (1983), S. 9.

<sup>473</sup> „Nor over-dress, nor leave her wholly bare; / Let not each beauty ev'ry where be spy'd, / Where half the skill is decently to hide. / He gains all points, who pleasingly confounds, / Surprizes, varies, and conceal the Bounds. / Consult the Genius of the Place in all; / That tells the Waters or to rise, or fall, / Or helps th'ambitious Hill the heav'n to scale, / Or scoops in circling theatres the Vale, / Joins willing woods, and varies shades from shades.”



der Skulpturen nach Ländern wird dieses Interesse für das Material an einem bestimmten Ort bekundet. Long spricht davon, daß er die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Landschaften herausfinden möchte.<sup>474</sup> Dies kann der Betrachter für sich überprüfen, wenn er die Photographien nebeneinanderlegt. So testet Long das Gefühl, seine strengen Hundert-Meilen-Märsche in unterschiedlichen Gegenden der Welt durchzuführen, dabei verschiedenartige Natur erlebend,<sup>475</sup> zum Beispiel in den teilweise von Landschaftsphotographien begleiteten, nur aus dem Titel bestehenden Textarbeiten A HUNDRED MILE WALK ALONG A STRAIGHT LINE IN JAPAN 1976, in A HUNDRED MILE WALK ALONG A LINE IN COUNTY MAYO IRELAND 1974 sowie in A STRAIGHT HUNDRED MILE WALK IN AUSTRALIA 1977. Eine große Rolle spielen für Long ebenfalls, insbesondere in den Textarbeiten, die Ortsnamen, von denen er sich angezogen fühle.<sup>476</sup> Die Ortsangabe gibt den Skulpturen ein „Gesicht“, weil dadurch die Skulpturen einem Gebiet zugeordnet werden können.

Zur Landschaft Englands und deren Geschichte habe er einen engen Bezug, die Orte kenne er durch zahllose Erkundungen genau.<sup>477</sup> Ersichtlich wird dies aus seinen Kartenarbeiten, in denen er oft gleiche Gebiete abschreitet: FOUR DAYS AND FOUR CIRCLES ENGLAND 1994, TWO WALKS DARTMOOR 1972 und THE CROSSING PLACE OF TWO WALKS 1972, A WALK OF FOUR HOURS AND FOUR CIRCLES ENGLAND 1972. In Großbritannien bevorzuge er die Mooregebiete Englands sowie die schottischen Highlands; in der Fremde vor allem Irland wegen der ihm genehmen steinigen und feuchten Natur, wegen der humorvollen Menschen und der wunderbaren Musik; in Bolivien die steinige Wüste; in der Tundra und Alaska sieht Long Anklänge an das heimische Dartmoor, dort aber in einem viel größeren Raum; in Lappland und Alaska fühle er sich heimisch, da es dort sumpfig, windig und flach sei.<sup>478</sup> Longs Lieblingslandschaften sind demnach steinige oder sumpfige Gebiete.

Long spürt die Physiognomie der Landschaft auf. Der von dem Geographen Herbert Lehmann im Jahr 1950 eingeführte und seitdem gebräuchliche Begriff „Landschaftsphysiognomie“ bezeichnet die vom Menschen psychisch, durch Sinneswahrnehmungen erfahrene Natur; dies ist die Landschaft; Landschaft ist demnach „ein schöpferischer, geistiger Akt“.<sup>479</sup> Der Land-

---

POPE, ALEXANDER: Epistle IV to Richard Boyle, Earl of Burlington [1731], in: ders.: Epistles to several Persons (Moral Essays), hrsg. von F. W. Bateson = The Poems of Alexander Pope, hrsg. von John Butt, Bd. III, 2, 2. Aufl., London/New Haven 1961, S. 127-156, Vers 52-61.

<sup>474</sup> CORK, Interview Long (1991), S. 250.

<sup>475</sup> „I had this idea to make straight hundred miles walks along straight hundred lines in different landscapes. I did one in the classical boggy temperate landscape of Ireland and then I did one on the prairies of Canada so that the idea was that the hundred mile walk was always the same but the landscape changed. I did another in the bamboo forest in Japan, and another in the red Australian outback.“ KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 46.

<sup>476</sup> „You can tell from many of my works, especially the text works, that place names play a really important part. I think the way places are named affects the way we know places. It's like language, how we talk about things is part of our understanding of the world.“ EBD., S. 46. Zur Bedeutung der englischen Ortsnamen und ihrer etymologischen Herkunft sind aufschlußreich: GELLING, MARGARET: Place-Names in the Landscape, London/Melbourne 1984; DIES. / COLE, ANN: The Landscape of Place-Names, Stamford 2000.

<sup>477</sup> „There is no way I can go down to Dartmoor now and not be aware of what I've done there before. It's full of memories (one walk leads to another). I am aware of my own history now, and also other people's expectations, and how they receive what I'm doing now through knowing what I've done in the past.“ SEYMOUR, Fragments VI (1991), S. 104.

<sup>478</sup> CORK, Interview Long (1991), S. 249.

<sup>479</sup> LEHMANN, Physiognomie der Landschaft (1986), S. 138 u. 140.

schaftsphysiognomie geht es um Ausdruckswerte, die sich aus drei Gruppen bilden: aus der Formsprache der Landschaft (Geologie, Morphologie), aus den Farben und der Beleuchtung (Gegenstands- und Landschaftsfarben) sowie aus dem Sinngehalt der Landschaft (Geschichte).<sup>480</sup> Gernot Böhme spricht von einer Erkenntnis der Landschaft, die aus dem Spüren besteht, das durch eine notwendige Distanz zum Erkenntnisobjekt zum Gewahren werde.<sup>481</sup> Unterschieden wird demzufolge zwischen Natur und Landschaft. Landschaft ist, nach einhelliger Meinung der Forschung des 20. Jahrhunderts zum Thema philosophische Natur, die ästhetisch erfahrene Natur.<sup>482</sup> Belegt wird dies durch die Auswertung von Umfrageergebnissen des Geographen und Sprachforschers Gerhard Hard, der im alltäglichen Sprachgebrauch eine stark emotionale Verwendung des Landschaftsbegriffs feststellen konnte.<sup>483</sup> Gemeinhin wird als erste ästhetische Landschaftserfahrung Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux von 1336 angesehen. Petrarca beschreibt, wie er durch den Aufstieg auf den und die Aussicht vom Berg das Gefühl der Landschaftsschau, einer neuartigen Landschaftserfahrung, gewinnt, das sich gleichzeitig zu einer Innenschau, einer Selbstschau über das bisher Gelebte verbunden mit einer neuen Sicht auf sein Leben gestaltet.<sup>484</sup>

<sup>480</sup> „Die Landschaftsphysiognomie hat es also nicht mit dem gegenständlichen Inhalt, sondern mit dem *Ausdruckswert* einer Landschaft zu tun, wobei ihr die doppelte Aufgabe zufällt, festzustellen, welche Züge in der Landschaft den Ausdruckswert vorzugsweise bestimmen und wie sie auf den Betrachter wirken.“ EBD., S. 145-147.

<sup>481</sup> „Das bloße Spüren wird dadurch zu einem *Gewahren*. [...] Das dabei auftretende etwas als etwas ist zwar bereits irrtumsfähig, enthält aber noch keine Prädikation. [...] Physiognomisches Erkennen von etwas trifft also ins Ziel, wenn dieses Etwas als Ursprung oder Bedingung oder Quell einer Atmosphäre wahrgenommen wird.“ G. BÖHME, *Physiognomik in der Naturästhetik* (1997), S. 136.

<sup>482</sup> Frühe philosophische Untersuchungen bei: SIMMEL, GEORG: *Philosophie der Landschaft* [1912/1913], in: ders.: *Gesamtausgabe*, hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd. 12 Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Frankfurt am Main 2001, S. 471-482, zit. S. 471; FRIEDLÄNDER, MAX: *Die Landschaft*, in: ders.: *Über die Malerei*, Vorw. von Hugo Perls [1947], München 1963, S. 26-152, zit. S. 27; RITTER, JOACHIM: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* [1963], in: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze* [1974], 7. u. 8. Tsd., Frankfurt am Main 1989, S. 141-190, zit. S. 150 f.; zum Ende des 20. Jahrhunderts aufgegriffen von: SMUDA, MANFRED: *Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft*, in: ders. (Hrsg.): *Landschaft*, Frankfurt am Main 1986, S. 44-69, zit. S. 44; DANIELS, STEPHEN / COSGROVE, DENIS: *Introduction: Iconography and Landscape*, in: Cosgrove / Daniels, *Iconography of Landscape* (1988), S. 1-10, zit. S. 1; BRUNNER, MANFRED (Hrsg.): *Landschaft in der Erfahrung. Eine Ausstellung mit Werken des 19. und 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat., Kölner Kunstverein, Köln 1989, S. 7; ANDREWS, MALCOLM: *Landscape in Western Art*, Oxford 1999 (Oxford History of Art), S. 1.

Gesamtdarstellungen zum Naturbegriff von der Antike bis zur Gegenwart: BLUMENBERG, HANS: „*Nachahmung der Natur*“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen [1957], in: ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 55-103; BÖHME, GERNOT: *Aporien unserer Beziehung zur Natur*, in: ders.: *Natürlich Natur* (1992), S. 9-25.

<sup>483</sup> „Landschaft' hat gegenüber 'Gegend' also einige zusätzliche Gebrauchsbedingungen: Schönheit (oder überhaupt ästhetischen Wert), Harmonie, Natur, Weite, Großstadtferne, ländlich-dörfliches Wesen und eine gewisse Nähe zu Herz und Gemüt (d. h. eine emotionale Beziehung von im allgemeinen positiver Art).“ HARD, GERHARD: *Die „Landschaft“ der Sprache und die „Landschaft“ der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien zu einigen zentralen Denkfiguren in der deutschen geographischen Literatur*, Bonn 1970 (Colloquium Geographicum; 11), S. 48; weiter ausgeführt: EBD., S. 135 u. 139; bei Hard auch eine genaue Analyse der Etymologie des Wortes „Landschaft“: EBD., S. 104-120; außerdem: DERS.: *Zu Begriff und Geschichte der „Natur“ in der Geographie des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: Großklaus, Götz / Oldemeyer, Ernst (Hrsg.): *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, Karlsruhe 1983 (Karlsruher kulturwissenschaftliche Arbeiten), S. 139-167.

<sup>484</sup> PETRARCA, FRANCESCO: *Die Besteigung des Mont Ventoux*, in: ders.: *Dichtungen Briefe Schriften*, Ausw. u. Einl. von Hanns W. Eppelsheimer, Frankfurt am Main 1980, S. 88-98. Die tiefgründigste Analyse dieses Petrarca-Textes und seines Einflusses auf die Philosophie, auch mit Forschungen zur Datierung des Textes bei: GROH, RUTH / GROH, DIETER: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt am Main 1991; DIES.: *Die Außenwelt als Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur 2*, Frankfurt am Main 1996; Kurzfassung: DIES.: *Petrarca und der Mont Ventoux*, in: *Merkur* 46 (1992), H. 4, S. 290-307.

Die Beschäftigung mit der Landschaftsphysiognomie im theoretischen Bereich und in der Auseinandersetzung in der Kunst resultiert aus dem allgemein hohen Interesse an Geowissenschaften im 20. Jahrhundert einhergehend mit großem Fortschritt in der Quantenphysik, der Astrophysik und der Thermodynamik (Entropie).<sup>485</sup> Der Forschungsdrang auf dem Gebiet der Geologie hat seinen Ursprung im 18. und 19. Jahrhundert.<sup>486</sup> Eine Begriffsprägung erfolgte für die Kunst durch Carl Gustav Carus. Dieser behandelt in seinen *Neun Briefen über die Landschaftsmalerei* von 1830 die „Physiognomik der Gebirge“, die eine Beziehung zwischen innerem und äußerem Aufbau der Berge herstellt; er spricht von der „geognostischen Landschaft“, die den „Gesamteindruck“ eines Gebirges umfasse.<sup>487</sup> Um diesem gerecht zu werden, solle statt von „Landschaftsmalerei“ besser von „Erdlebenbild“ und „Erdlebenbildkunst“ gesprochen werden.<sup>488</sup>

Der lyrische Begriff des „Erdlebenbildes“ im Sinne von Carus trifft auf Longs Werke zu.<sup>489</sup> Während Carus zu diesem Zwecke Steine auf einem Plateau im Gebirge in einem Ölbild festhielt (*Plateau im Gebirge*, 1819), gestaltet Long die Natur, indem er Skulpturen in sie einsetzt, die den von ihm empfundenen Landschaftscharakter unterstreichen sollen. Für CIRCLE IN MEXICO 1979 arrangiert Long feldsteingroße Steine vor unverrückbaren Steinriesen auf einem Gebirgsplateau zu einem Kreis. Er koppelt seine Skulptur aus dem Material des Ortes mit dem Material und den natürlichen Gegebenheiten des Ortes. Long macht sich von der Erde, von dem Leben der Erde sein Bild. Mit der Kreisform in der Bedeutung von Kreislauf kann er auf die geologischen und geophysikalischen Prozessen verweisen.<sup>490</sup>

Longs Manier, seine Skulpturen vor einem Berg aufzunehmen, findet ihr Vorbild in den Stichen von J. H. Stône, die das Buch *Vues des Cordillères, et monumen[t]s des peuple indigènes de l'Amérique* (Paris 1810) Alexander von Humboldts schmücken.<sup>491</sup> Humboldt hat darin die auf seiner wissenschaftlichen Forschungsreise durch Amerika entdeckten landestypischen Naturgegebenheiten, Bauwerke und Trachten in Wort und Bild festgehalten. Stône setzt in seinem kolorierten Stich *Le Chimborazo vu depuis le Plateau de Tapia* (*Der Chimborazo, gesehen von der Hochebene von Tapia*) den schneebedeckten, erloschenen Vulkan Chimborazo in die Bildmitte vor ein großes Himmelsstück (Abb. 83). Die davorliegende Ebene füllt er mit Menschen, Tieren und Kaktussträuchern. Dies entspricht Longs Prinzip, seine Skulpturen in Ebenen zu schaffen und anschließend so aufzunehmen, daß diese von einem

<sup>485</sup> LIPPARD, LUCY R.: *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983, S. 30; über Einflüsse der Raumfahrt auf die Kunst des 20. Jahrhunderts: ASENDORF, CHRISTOPH: *Superconstellation – Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien/New York 1997 (Ästhetik und Naturwissenschaften); zum Begriff der Entropie vgl. Kap. „Raum-Form und Zeit-Form“.

<sup>486</sup> STAFFORD, *Voyage into Substance* (1984); KLONK, *Science and Perception of Nature* (1996).

<sup>487</sup> „[...] es ist der *Gesamteindruck*, welchen die Form eines Gebirges macht, die eigene Art der Linien, welche seine Umrisse bilden, das Verschmelzende oder Rauhe seiner Erhebungen u. s. w.“ CARUS, CARL GUSTAV: *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*. Zuvor ein Brief von Goethe [1830], mit Nachw. u. hrsg. von Dorothea Kuhn, Heidelberg 1972 (Repr. der 2., vermehrten Ausg. von 1835), 9. Brief, S. 176 f.

<sup>488</sup> EBD., 6. Brief, S. 118.

<sup>489</sup> Eine Beziehung zwischen Carus und Long stellt ebenfalls her: HOPPE-SAILER, RICHARD: *Erderkundungen*. Zu einigen Arbeiten von Carl Gustav Carus, Joseph Beuys und Richard Long, in: Kornmacher, Sylvia / Cordes-Vollert, Doris (Hrsg.): *Erde – Zeichen – Erde* (1992), S. 92-117.

<sup>490</sup> „So stellt die Kreisform des Künstlers einen Zeitkern des Gesamtwerkes dar, in dem sich die Natur in ihrer geologischen und geophysikalischen Veränderungsmacht selbst zur Anschauung bringen vermag. Der anschauliche Teil des Werkes schafft einen Fokus dieser langwährenden Zeitabläufe, die unlöslicher Bestandteil des Werkgesamts sind.“ EBD., S. 104.

Berg oder einer Gebirgskette hinterfangen werden. Longs COTOPAXI CIRCLE 1998 (Abb. 84) stellt einen einreihigen Ring aus kleinen Steinen in einer steinigen Ebene dar, der mit Blick auf den höchsten noch tätigen Vulkan Cotopaxi mit seiner Schneekuppe photographiert wurde. Mit diesem Prinzip gelingt es Long, landschaftliche Eigenheiten und Besonderheiten in Beziehung zu seinen Skulpturen zu setzen. Dadurch wird der jeweilige Berg fast eindrücklicher als seine Skulptur oder auf jeden Fall wird die Skulptur im Bildgedächtnis eng an die natürlichen Gegebenheiten gebunden. Beide sind untrennbar. Aus diesem Grund sind Longs Aufnahmen seiner Werke in der Natur nicht nur Skulpturphotographien, sondern geben durch die Einbeziehung des Umraumes ein Bild, vielmehr Longs Bild der Landschaft.

Im Wort-Bild NATURAL FORCES 2002 wird Longs Interesse an Naturgewalten explizit. Darin beschreibt Long, daß er auf die Schwerkraft, sowie auf die Kraft des Windes, der Flüsse, des Magnetizismus und auf geologische Kräfte angewiesen und daß er von ihnen abhängig sei („A four day winter walk on Dartmoor / Walking with the force of gravity / In the force of the wind / Through the force of rivers / Along magnetic force by compass / Over geological force on the Sticklepath Fault“). Wie diese Beeinflussung aussieht, muß sich der Betrachter selbst ausmalen. Er kann sich vorstellen, wie sich Long gegen den Wind stemmt, wie er Flüsse durchwatet oder, wenn sie zu reißend und zu tief sind, sie umgehen muß, wie Long den Kompaß als Orientierungsmittel benutzt und wie steinige oder aufgeweichte Wege sein Vorankommen erschweren.

Longs Bezug zu geologischen Prozessen ist vergeistigter als bei den amerikanischen Land-Art-Künstlern. Diese machen geologische Schichten sichtbar, wie es Michael Heizer mit *Double Negative* (Abb. 17), zwei bis zu 15 Metern tiefen und 69 beziehungsweise 41 Meter langen Einschnitten in der Wüste von Nevada 1969-1970 versucht hat. Hier wird aber auch Erosion gezeigt, der Prozeß wie dieses Kunstwerk wieder verwittert in jeder einzelnen Erd- und Steinschicht. Long wühlt nicht die Erde auf. Wenn er seine Rasenskulpturen schafft, wie zum Beispiel TURF CIRCLE ENGLAND 1966 (Abb. 14) oder TURF CIRCLES JESUS COLLEGE CAMBRIDGE 1988 (Abb. 13), dann nicht mit der Absicht, Erdschichten freizulegen und diese wahrnehmbar zu machen, sondern um Formen zu schaffen und die Wirkung dieser Formen an genau jenem Ort zu untersuchen. Seine Beschäftigung mit Geologie kommt durch die Sprache zum Ausdruck: in den Textarbeiten. Sie sind der Hinweis darauf, daß Long diese Prozesse bewußt sind, daß er auf seinen Wanderungen darüber nachdenkt. Auf diese vorsichtige, die Natur nicht verändernde Weise laden die Textarbeiten von Long zur Kontemplation über die Natur ein, die vor dem geistigen und emotionalen Auge des Betrachters entstehen kann, ohne ein Bild vorgesetzt zu bekommen.

### *Britische Geschichte*

Doch greift Long für seine Skulpturphotographien nicht nur Bildmuster auf, seine Landschaftsskulpturen erinnern konkret an die Gestaltung von Gärten. Parterres schließen direkt an das Landhaus oder Schloß an. Blumen, Hecken, Sand- und Kieswege sowie Rasenstücke wechseln einander in geometrischen Mustern ab. Hampton Court, Herefordshire ist eine solche Anlage (Abb. 85). Das Ölgemälde, das um 1705-1710 von John oder Jan Stevens angefertigt wurde, zeigt in der unmittelbaren Umgebung des Hauses einen kreisförmigen Springbrunnen, um den herum vier durch Wege getrennte Rasenflächen so angeordnet sind, daß sie

---

<sup>491</sup> HUMBOLDT, ALEXANDER VON: Vues des Cordillères, et monumen[t]s des peuples indigènes de l'Amérique, Paris 1810, Stiche von J. H. Stône.

den Brunnen in einer Rechteckform umschließen. Ähnlich sind auch die anderen Gartenteile angelegt: im Wechsel von Kreisflächen in der Mitte und einfassenden, durch Wege aufgesprengten Rechtecken. Speziell auch die Formen der „knots“, verschieden gefärbte Erden in den Zwischenräumen von Beeten oder verschiedene Blumenfarben,<sup>492</sup> sowie der Rasen-Labyrinth („turf mazes“) in den englischen Gärten, aus Rasenstücke geformte Schlingelfiguren,<sup>493</sup> benutzt Long als Formengrundlage für seine Skulpturen.<sup>494</sup>

Long nimmt dieses Spiel der Linien und Kreisformen als Grundform für seine Skulpturen. Durch deren Einbettung in die englische Landschaft, schafft Long auch ein typisch englisches Landschaftsbild und macht er seine Skulpturen fast verwechselbar mit englischen Gartenanlagen oder auch mit den gleichmäßig geteilten Feldern, den „enclosures“ des 18. und 19. Jahrhunderts mit ihren Schlagbäumen („turnpikes“) als Zoll- und Gebietsgrenzen<sup>495</sup>. Seine Rasenskulpturen gleichen den ha-has, den aus der Weite unsichtbaren Grenzen in Form von Hecken oder Erdaufhäufungen in den Gärten (vgl. Kap. „Der Blick auf die Landschaft“), und auch den prähistorischen und mittelalterlichen Grenzziehungen in Form von Gräben („dykes“)<sup>496</sup>. Auch in der Verwendung von Stein als Material und dessen Ausbreitung in gerader Linien- oder in Schlingellinienform kann ein Äquivalent in der englischen Landschaft gefunden werden: die um Christi Geburt angelegten römischen und die mittelalterlichen Steinstraßen<sup>497</sup>. Long nutzt sie bewußt, denn er beschreibt in der von zwei Landschaftsfotographien begleiteten Textarbeit THE CROSSING PLACE OF ROAD AND RIVER ENGLAND 1977 eine Wanderung entlang der römischen Straße Foss Way („A walk of the same length as the river Avon / An 84 mile northward walk along the Foss Way Roman Road“). Auch seinen Kartenarbeiten ist zu entnehmen, daß er solche Wege benutzt oder kreuzt.

Die Landschaft besitzt Geschichtlichkeit und Long geht auf diese Geschichte mehr oder weniger direkt ein. Die prähistorischen Monumente seiner Heimat bezieht Long in seine Arbeiten ein. Er handelt dabei wie in einer Umsetzung von Lucy R. Lippards Motto für ihr Buch über diese Bauten und die zeitgenössische Kunst, daß es nicht um prähistorische Bilder *in* der zeitgenössischen Kunst, sondern um prähistorische Bilder *und* zeitgenössische Kunst gehe, einen Aspekt, den Lippard vor allem auch Long bescheinigt.<sup>498</sup> Nancy Foote bestätigt Long ebenfalls, daß es ihm mehr um die Präsenz der Monumente in der Natur als um ihre Rolle in

---

<sup>492</sup> Beschreibung der „knots“ bei: STRONG, ROY: The Renaissance Garden in England, London 1979, S. 40-42.

<sup>493</sup> Zu den Rasenlabyrinthen: WOODBRIDGE, KENNETH: The Nomenclature of Style in Garden History, in: Maccubbin, Robert P. / Martin, Peter (Hrsg.): British and American Gardens in the Eighteenth Century. Eighteen illustrated Essays on Garden History [1984], 2. Aufl., Williamsburg 1985, S. 19-25; eine Sammlung englischer Rasenlabyrinth mit Abbildungen: BORD, JANET: Mazes and Labyrinths, London 1976; ebenfalls in: KERN, HERMANN: Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds, München 1982, S. 243-254.

<sup>494</sup> Die Verbindung zwischen den Rasenlabyrinthen und Longs Außenskulpturen stellt ebenfalls her: EBD., S. 450.

<sup>495</sup> Zu Schlagbäumen und Feldern: ALBERT, WILLIAM: The Turnpike Road System of England 1663-1840, Cambridge 1972; zur Entwicklung der Feldanlagen seit prähistorischer Zeit: MUIR, The New Reading the Landscape (2000), S. 197-222.

<sup>496</sup> Zu den Gräben (ditches, dykes) und steilen Dämmen (steep banks) als Grenzen: EBD., S. 69-79.

<sup>497</sup> Zu den frühen englischen Straßen: HINDLE, BRIAN PAUL: Roads, Tracks and their Interpretation, London 1993.

<sup>498</sup> „My subject is not prehistoric images *in* contemporary art, but prehistoric images *and* contemporary art.“ LIPPARD, Overlay (1983), S. 2; „It is true that while his [Long's, M.-L. G.] pieces in the land may closely resemble prehistoric remains (with which, of course, he is very familiar), they would never be mistaken for the real ruins or sites by anyone who was familiar with the megaliths. Nevertheless, he has often made works that focus on specific prehistoric sites.“ EBD., S. 129.

der prähistorischen Kultur gehe.<sup>499</sup> Longs frühe Äußerung, seine Arbeiten stünden nicht in Beziehung zu frühen Kultwerken, hat Long später zurückgezogen.<sup>500</sup> Bei Long sind die geschichtlichen Bauwerke in Text und Bild präsent, als ausgesprochener Teil seiner Wanderungen oder aber als Bestandteil der Wanderungen, wenn er sie im Vorübergehen erblickt. Auf seinen Routen streift er prähistorische Tors (Häufungen großer Steine), Steinkreise und Gräber, wie aus seinen Karteneinzeichnungen sichtlich wird, zum Beispiel *FOUR DAYS AND FOUR CIRCLES ENGLAND 1994* und *DARTMOOR RIVERBEDS DEVON ENGLAND 1978*.

Offensichtlicher ist Longs geschichtlicher Bezug, wenn er die Monumente als Zielsetzung seiner Wanderungen bestimmt. Am längsten Tag des Jahres, am Tag der Sommersonnenwende, wandert er von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang. 1972 legte er dabei in der Textarbeit *ON MIDSUMMER'S DAY 1972* von Stonehenge nach Westen nach Glastonbury laufend 45 Meilen zurück („A westward walk / from Stonehenge at sunrise / to Glastonbury by sunset / forty five miles following the day“). Mit *MIDSUMMER DAY'S WALK ENGLAND 1994* schafft er 26 Jahre später im selben Zeitraum in derselben Gegend, diesmal Glastonbury am Nachmittag passierend, sogar 59 Meilen („On Glastonbury Tor at noon [fett] / A walk of 59 miles between sunrise and sunset“). Bei beiden Arbeiten leitet ihn der Lauf der Sonne. So nimmt er den Tag der Sommersonnenwende (21./22. Juni) bewußt wahr, durchwandert ihn. Die Kraftanstrengung muß enorm sein, da die Sonnenscheindauer auf diesem Breitengrad bei ungefähr 17-18 Stunden gelegen haben muß. Der Textarbeit von 1972 ist eine Photographie des Glastonbury Tor beigelegt. Sie zeigt den Berg mit der Turmruine aus dem 14. Jahrhundert bei untergehender Sonne und daher mit tiefschwarzer Ebene und tiefschwarzen Bäumen im Vordergrund. Notwendig zum Verständnis der Arbeit ist das Bild nicht. Aus diesem Grund läßt er es wahrscheinlich auch bei der Textarbeit der späteren Wanderung weg. Wichtig nur ist der Hinweis, daß Long die geschichtlichen Stätten aufsucht. Der Berg Glastonbury wurde schon zu prähistorischen Zeiten für heilig gehalten und Stonehenge ist ein prähistorisches Bauwerk, das auf die Sonneneinstrahlung zu bestimmten astronomischen Ereignissen ausgerichtet war. Durch die erneute Wahl dieser Gegend für eine Solstium-Wanderung betont Long sein Anliegen einer Ausrichtung auf dieses Geschehen mittels einer Wanderung und sein Bewußtsein von der Bedeutsamkeit dieser Bauten, die auf astronomische Ereignisse Bezug nehmen. Damit schafft Long seinen eigenen Geschichtsbezug, aber auch seinen eigenen astronomischen Bezug, viele hundert Jahre nach der Fertigstellung dieser Monumente und daher in einem anderen historischen Kontext.

Diese Verknüpfung von verschiedenen Vergangenheiten und der Gegenwart vollzieht Long sehr deutlich in der Arbeit *WINDMILL HILL TO COALBROOKDALE WILTSHIRE TO SHROPSHIRE ENGLAND 1979* (Abb. 86), einer Kombination von Text und zwei Photographien. Auf einer langen Wanderung im Jahr 1972 – Long legt innerhalb von drei Tagen 113 Meilen zurück – führt ihn sein Weg von Windmill Hill nach Coalbrookdale („A 113 mile

---

<sup>499</sup> „His primary concern seems to be with the geography and topography of the landscape; with measuring and marking on it, with echoing its character in his choice of sculptural materials and methods. Long's connection with the ancient monuments has more to do with their presence in the landscape than with their role in prehistory culture.“ FOOTE, Long Walks (1980), S. 46.

<sup>500</sup> Keinerlei prähistorische Bezüge: GIEZEN, Long in Conversation 2 (1986), S. 7; Eingehen auf andere Kulturen: „It is no coincidence that there are parallels between my work and work from certain people of other cultures and societies, as nature, which is the source of my work, is universal. We all live in different cultures but we all share the same nature of the world. We all share the same air, the same water and everything.“ CORK, Interview Long (1991), S. 251.

walk in 3 days from Windmill Hill to Coalbrookdale“). Im Begleittext erklärt Long die Bedeutung dieser Orte: Mit der Errichtung des künstlichen Hügels Windmill Hill wurden früheste Erdwerke geschaffen; die Eisenbrücke Coalbrookdale, benannt nach dem nahegelegenen Ort, ist ein Wahrzeichen für die Industrialisierung im 19. Jahrhundert („1. Windmill Hill / The Windmill Hill folk were the first inhabitants of England to make permanent changes in the landscape. / 2. The Coalbrookdale Iron Bridge / Coalbrookdale, on the River Severn Gorge, was the birthplace of the Industrial Revolution“). Er durchschreitet ideell mehrere Jahrhunderte, von den ersten Bebauungen bis zum Beginn der Industriellen Revolution. Seinen gegenwartsbezogenen Akzent setzt Long durch die Zusammenstellung beider Bauten und die Wahl des Winters als Jahreszeit für seine Wanderung. Die vom Schnee bedeckten Monumente muten an wie vom Lauf der Zeit, vom Lauf der vielen Jahre eingedeckt. Aber auch verdeckt, da der Sinngehalt dieser Bauten ein anderer ist als zur Zeit ihrer Errichtung. Heute fungieren sie nur als Denk-Male für früheres Geschehen, das bei vielen Menschen nicht mehr präsent ist, sondern erklärt werden muß.

Long schafft imaginäre Verbindungslinien zwischen geschichtsträchtigen Bauten. Dies erinnert an die „Ley lines“<sup>501</sup>, die gleichfalls gedachten Linien zwischen Bauten, die prähistorischen Jägern als Orientierungspunkte dienten. Die Bauwerke lagen auf Sichtweite meist auf Bergen oder auch in Seen; dadurch konnten sich die Menschen immer zurechtfinden. Long hörte von diesen Linien erstmals 1971, äußert sich jedoch nicht dazu, in welcher Weise sie Einfluß auf sein Werk haben.<sup>502</sup> Long bildet mit jeder seiner Wanderungen solche Markierungslinien durch bloßes Abschreiten zwischen Punkten. Setzt er seine Wanderungen in einer Kartenarbeit um, verbildlicht Long diese Linie in einem Zeichen. Seine Textarbeiten und Untertitel benennen diese Verbindung mittels Sprache.

### *Fremde Kulturen*

Long schenkt nicht allein der eigenen Kultur Beachtung. In der weiten Welt sucht er ebenfalls Beziehungen zu früheren Kunstwerken in der Landschaft. Den südamerikanischen Nazca-Linien – vor 2500 Jahren und bis ins 13. Jahrhundert entstandene in den staubtrockenen Boden gezeichnete 4 m bis 10 km lange und bis zu 30 cm tiefe Linien, die Tiere, Menschen, Blumen oder geometrische Formen darstellen –<sup>503</sup> nähert sich Long durch eine gleichartige Bodenritzung, seine Spur WALKING A LINE IN PERU 1972 (Abb. 41). Weithin sichtbar werden sowohl die Nazca-Linien sein – benannt nach dem Gebiet Nazca, 400 km südlich von Lima – als auch Longs Linie, die durch das Wegschurren der eisenoxidbraunen, aus kleinen Steinen bestehenden obersten Bodenschicht einen gelblichen Untergrund freigibt. Auf seiner mit Hamish Fulton durchgeführten Wanderung hat Long die Forscherin Maria Reiche getrof-

<sup>501</sup> Watkins gilt als Entdecker der „Ley lines“: WATKINS, ALFRED: The Ley Hunter's Manual. A Guide to early Tracks, Hereford/London 1927; „Ley lines“ als Orientierungspunkte für Jäger, S. 7; Wortgeschichte: vom Keltischen „dodi“ abstammend, das „to lay, to set“ (anordnen, plazieren) bedeutet, S. 9; aber auch die in Seen gelegenen Inseln mit solchen Punkten, heißen „Leye“. Nur am Rande erwähnt die „Ley lines“, ohne auf deren Geltung für Long einzugehen: SCHNOCK, Long (1999), S. 67.

<sup>502</sup> GIEZEN, Long in Conversation 2 (1986), S. 25.

<sup>503</sup> Vor Ort untersucht von: REICHE, MARIA: Peruvian Ground Drawings, in: dies.: Peruanische Erdzeichen – Peruvian Ground Drawings, Ausst.-Kat., Kunstraum München, München 1974, S. 5-13, zit. S. 3. Durch die Umweltzerstörung werden auch die Nazca-Linien zerstört: DIES.: Nazca Lines, Peru, in: dies. u. a.: Markings. Aerial Views of sacred Landscapes, Photographien von Marilyn Bridges, New York 1986, S. 8-11, zit. S. 11; Beschreibung der Nazca-Linien und von Reiches Forschungsarbeit, ergänzt durch das Aufgreifen in der zeitgenössischen Kunst bei Michael Asher, Mary Miss, Chris Burden und anderen, erläutert vom Minimal-Art-Künstler: MORRIS, ROBERT: Aligned with Nazca, in: Artforum 14 (Oct. 1975), H. 2, S. 26-39.

fen, von der er mit Bewunderung berichtet und von dem ihn beeindruckenden Erlebnis, eine Nacht in einer dieser Linien verbracht zu haben.<sup>504</sup> Die Nazca-Linien laufen auf Sonnen- oder Mondereignisse zu. Für Longs Linie in Peru ist ein solcher Bezug nicht nachweisbar, da nicht genau auszumachen ist, wo sich seine auf einen Berg zulaufende Spur befindet. Aber eine gedachte Verbindung zu diesen Ereignissen wird gewiß auch für Long bestehen. Long äußert zu dieser Arbeit, daß er mit seiner 300 yards (275 m) langen Lauflinie gedachte Punkte am Horizont verbunden und eine bestehende Linie gestreift habe, und daß es ihn freute, wenn seine Linie teilweise auch alte Linien aufgegriffen hätte.<sup>505</sup>

In seinem im gleichen Jahr wie diese Photographie entstandenen Künstlerbuch *South America* nimmt er diese Linien nochmals auf (vgl. Kap. „Künstlerbücher“). Er gibt die alten Linienzeichnungen graphisch vereinfacht wieder und schafft somit eine klare Zeichnung. Jedes der sieben Zeichen Falke, Mond, Sonne, Puma, Spirale, Regen, Kondor ist positiv und negativ dargestellt. Vorangestellt hat sie Long alle auf einer Seite, vermutlich um deren geographische Lage zueinander zu bestimmen (Abb. 38). Dadurch integriert er deren astronomische Ausrichtung.

An der Kultur des Zen hingegen beeindruckt Long der Umgang mit der Natur und die Philosophie als solche, wie er in einem Interview von 1996 ausführlich erörtert, fünf Jahre zuvor jedoch keinerlei Nähe zugestehen wollte.<sup>506</sup> Seine Verbundenheit drückt Long mit der, in manchen Publikationen von einer Photographie begleiteten Textarbeit MIND ROCK JAPAN WINTER 1992 (Abb. 87) aus. Seine elftägige winterliche Wanderung hat Long am gleichen Ort begonnen und abgeschlossen: im berühmten buddhistischen Steingarten in Ryoanji, nahe Kyoto („An eleven day walk in the mountains north of Kyoto / Bearing a rock in mind [Serifen] / Beginning and ending / looking at the same rock / at Ryoanji“). Den Felsstein trägt er in Gedanken mit sich („bearing a rock in mind“). Der um 1500 entstandene Trockengarten besteht auf einer rechteckigen Grundfläche aus fünfzehn zu fünf Gruppen arrangierten dunkelgrauen Felssteinen, die förmlich umflossen werden von kleinen weißen, in Wellenlinien geharkten Kieselsteinen.<sup>507</sup> Fein ausgeklügelt wohnt jedem Einzelstein, jeder Steingruppe und der Anlage im gesamten eine Bedeutung inne, die sich verkürzt mit Ruhe und Meditation beschreiben läßt. Als solcher Leit-Stein hat Long ein Stein dieser Anlage gedient, der beruhigend auf seine Wanderung gewirkt haben wird.

---

<sup>504</sup> „We [Hamish Fulton and Richard Long, M.-L. G.] met Maria Reiche, a great woman. We even slept one night all in line along one of the lines.“ GIEZEN, Long in Conversation 2 (1986), S. 25.

<sup>505</sup> „There was no line existing but I actually made it by aligning two notches on the horizon and keeping them in line, as I walked the line, so it is really a combination of me making the line, but also using the existing site lines so there could well have been a line there before – I just reactivated – I like to think that actually.“ KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 49; 300 yards lang: EBD., S. 50.

<sup>506</sup> „I think there are some things in human life and history which are quite universal, that’s not saying that I am a practising Zen Buddhist, but I do feel very close to the spirit of many of their points of view. Zen is quite pure and philosophical, it’s close to art, and the Japanese religion, Shinto, is based on nature, and nature is universal. Nature belongs to every culture. I am a Western artist, part of the avant-garde Western tradition, but nevertheless, in a century where cultures can go round the world very easily, you can have access to the thought and philosophy of other countries.“ Ebd., S. 40; „And I never studied Zen, which maybe is a wonderful way to study Zen.“ SEYMOUR, Fragments V (1991), S. 92; zur Kunst des Zen in der Kunst des 20. Jahrhunderts ein Ausstellungskatalog, in dem Long nur mit der Abbildung einer Innenskulptur vertreten ist („Cornwall-Schiefer-Kreis“): GOLINSKI, HANS GÜNTER / HIEKISCH-PICARD, SEPP (Hrsg.): Zen und die westliche Kunst, Ausst.-Kat., Museum Bochum, Köln 2000.

<sup>507</sup> Wissenschaftliche Literatur zu den japanischen Gärten liegt in deutscher und englischer Sprache so gut wie gar nicht vor. Über den Garten Ryoanji: WIESE, KONRAD: Gartenkunst und Landschaftsgestaltung in Japan. Technik, Kunst und Zen, Tübingen 1982, S. 176-178.



Long beschäftigt sich mit der Idee von Ryoanji, der Künstler David Hockney hingegen mit der raffinierten Perspektive des Gartens, der sich selbst mit einem Weitwinkelobjektiv photographisch nicht ohne Krümmungen einfangen läßt. Hockneys Photo-Collage *Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Feb. 21st 1983, Kyoto, 1983* (Abb. 88), zur Werkgruppe der „joiners“, der zusammengesetzten Photographien gehörend, hat ebendieses Problem zum Inhalt, wollte Hockney doch ein Bild ohne perspektivische Verkürzungen schaffen.<sup>508</sup> Ihm gelingt dieses Unterfangen durch die rastermäßige Aufnahme jeweils nur kleiner Teile des Gartens. Die Einzelphotographien fügt er anschließend zu einer Photocollage zusammen. Damit täuscht Hockney eine Kombination von Aufriß und Grundriß des Gartens vor. Implizit kommt auch in Hockneys Arbeit das Prinzip der Meditation zum Tragen, da nur äußerste Geduld und Genauigkeit dieses stundenlange Photographieren und das nachfolgende Zusammensetzen zur angestrebten Perfektion hat treiben können.

Seit dem Jahr 2001 gestaltet Long Steinskulpturen oder Schlamm-Arbeiten in Anlehnung an die Zeichen aus dem chinesischen Buch *Yi Jing*. Pflastersteingroße dunkelgraue Steine legt Long 2001 im portugiesischen Braga zu den Hexagrammen FOLLOWING, THUNDER und TRANQUILLITY. In der Galerie Tschudi in Glarus trägt Long 2002 seine Schlammwischlinien in den Formen HEAVEN und EARTH (Abb. 89) auf die schwarz grundierte Wand auf. Long reizt an diesen Zeichen, daß sie eine Zwischenstellung zwischen einem abstrakten Bild und Text einnehmen; sie hätten eine Bedeutung, ohne daß sie Sprache seien.<sup>509</sup>

Auch in der Sahara finden sich Reste alter Kulturen, genau in der Gegend, in der Wüste Hoggar, in der Long im Jahr 1988 seine Sahara-Skulpturen geschaffen hat. Es handelt sich um Steinsetzungen entweder aus neolithischer Zeit von 2000 v. Chr. oder um prä-islamische, die bis zur Einführung des Islam im 8. Jahrhundert errichtet wurden. Genau wie in Großbritannien sind dies Steingräber in einfacher Tumulus-Form, Menhire oder Kreise aus Steinen.<sup>510</sup> Zweifellos ist Long auf diese Überreste gestoßen,<sup>511</sup> so daß seine SAHARA LINE (Abb. 69), sein SAHARA CIRCLE (Abb. 70) und die anderen Sahara-Arbeiten auf diese eingehen, vielleicht sogar in unmittelbare Nähe dieser Gräber entstanden sind.

Die Beschäftigung mit Natur und alten Kulturen in den sechziger und siebziger Jahren resultiert nicht nur aus dem beschriebenen Interesse an Geologie, an Naturwissenschaften im allgemeinen und an neuen Technologien, sondern auch aus dessen genauem Gegenteil: einem romantischen Interesse für alte Gesellschaften, für Geologie, für Fossilien und Fetische in Opposition zur Technologie<sup>512</sup>, das mit dem Lebensgefühl nach Vereinfachung in den sechziger Jahren einherging. Für die Rückbesinnung auf „primitive“ Kulturen waren die ethnologisch-soziologischen Schriften von Claude Lévi-Strauss sowohl methodisch als auch inhaltlich einflußreich.<sup>513</sup> Künstlerische Beschäftigung mit dem „Primitivismus“ ist zum einen als

<sup>508</sup> MIßELBECK, REINHOLD (Hrsg.): David Hockney. Retrospective Photoworks, Ausst.-Kat., Museum Ludwig Köln, Köln [1998], S. 38.

<sup>509</sup> „Another aspect of the I Ching hexagrams is that they are halfway between being an abstract image and a text work, because although they are not language, they do have a meaning.“ HOOKER, DENISE: Excerpts from *Stepping Stones. A Conversation* [London, 11. Mai 2002], in: Long, *Walking the Line* (2002), S. 307-310, zit. S. 309.

<sup>510</sup> TILLNER, EIKE-OLAF: Steinerner Zeugnisse alter Kulturen in der Sahara, in: Kamm-Kyburz, Christine (Hrsg.): *Stein. Steinskulpturen im 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat., Zuger Kunstgesellschaft, Zug 1982, S. 10-15.

<sup>511</sup> Long im Film: HAAS (Regie), *Richard Long in der Sahara* (1992).

<sup>512</sup> LIPPARD, *Art outdoors* (1977), S. 87.

<sup>513</sup> VARNEDOE, KIRK: Zeitgenössische Tendenzen, in: Rubin, William (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts* [1984], 2. Aufl., München 1985, S. 676-701, zit. S. 677; über seine Reisen und ethnologischen

Gegenreaktion auf die hochtechnisierte Ästhetik der sechziger Jahre, der Pop Art, der Minimal Art und dem Hard Edge zu sehen, zum anderen als ein Interesse an geologischen Prozessen und „Realzeit-Systemen“.<sup>514</sup> Der Bezug zu den alten Kulturen liegt auf einer begrifflichen eher als auf einer konkreten Ebene: auf der Anwendung des Strukturgefüges der prähistorischen Gesellschaften.<sup>515</sup> Es handelt sich um eine wechselseitige Wirkung von Logik und Gefühl mit einer zutiefst persönlichen Struktur<sup>516</sup>, um eine „Wendung vom Objekt zur Idee“<sup>517</sup>.

Bei Long liegt diese Idee in den auf andere Kulturbauten bezogenen Wanderungen. Andere Vertreter der Land Art gehen mit monumentalen Werken in der Wüste auf frühe Bauwerke ein. Michael Heizer bringt in *Complex One/City* (1972-1976) Ängste vor einer nuklearen Vernichtung der Erde in Form eines auf alten Vorbildern (die ägyptische Mastaba für den Wall, die Chichén Itzá für das Band) beruhenden Bunkers in eine Form, an dem der Lauf der Sonne ablesbar ist (Abb. 90).

Eine große Faszination übt die Sonne auf die US-amerikanische Land-Art-Künstlerin Nancy Holt aus. Die markanten Punkte des Sonnenlaufs – Sonnenwende, Sonnenfinsternis – lassen die Werke so richtig nur an solchen Tagen sprechen. In ihren *Sun Tunnels* (1973-1976) hat Holt in kolossale Betonröhren kleine Löcher in der Anordnung von vier Sternbildern eingepaßt und sie nach den Tagen der Sonnenwende ausgerichtet (Abb. 91).<sup>518</sup> Im Innern bilden sich, je nach Sonnen- oder Mondstand verschieden, Lichtspiele. Holts ortsspezifische Arbeiten, die nur dort und nirgends anders existieren können, wirken zeitlos aber auch ephemere, denn die Durchbrüche suggerieren Passage und Umwandlung.

Sowohl Heizer als auch Holt suchen Orte ohne Geschichte auf, um dort Werke in Verbindung zu einer allgemeingültigen Vergangenheit schaffen, wohingegen Long geschichtsträchtige Orte aufsucht, um deren spezielle Geschichte hervorzukehren.

### *Erinnerung*

Durch die Einbindung anderer oder früherer Kulturen wird an diese erinnert, an diese als solche und an die Orte, an denen sie sich befinden. Sie werden in einer anderen Schicht als über Geschichtslehrbücher im Gedächtnis der Menschen bewahrt, durch ihr Aufscheinen in gegenwärtigen Kunstwerken. Long praktiziert Erinnerung aber auch dann, wenn er nicht auf frühere Kunstwerke eingeht. Seine Werke haben viel mit Gedächtniskunst gemein, die das

---

Studien in Südamerika berichtet Lévi-Strauss in: LÉVI-STRAUSS, CLAUDE: Traurige Tropen [Tristes Tropique, Paris 1955], 8. Aufl., Frankfurt am Main 1991; DERS.: Das wilde Denken [La pensée sauvage, Paris 1962], 8. Aufl., Frankfurt am Main 1991.

<sup>514</sup> VARNEDOE, Zeitgenössische Tendenzen (1985), S. 678 u. 681.

<sup>515</sup> „[Die zeitgenössischen Kunstwerke, M.-L. G.] verdanken ihre Gestalt nicht der primitiven Malerei oder Skulptur, sondern dem Strukturgefüge von prähistorischen und eingeborenen Gesellschaften, den Vorstellungen über die Mechanismen primitiven Denkens und Glaubens oder kollektiven Ausdrucksformen wie Architektur und Tanz.“ EBD., S. 677.

<sup>516</sup> „Im Werk von LONG, STUART und SINGER ist die primitive Erfahrung als eine sich wechselseitig steigernde Kombination systematisierten Verhaltens und reagierenden sinnlichen Bewußtseins verinnerlicht. Gerade in der tiefen, persönlichen Struktur der Aktivitäten taucht mehr als in irgendwelchen formalen Verweisen auf prähistorische oder eingeborene Stätte und Monumente eine entschiedene zeitgenössische Poesie des Primitivismus auf. Es ist eine Poesie, in der die Grundlagen der Logik und Dokumentation die gefühlsbetonten Assoziationen mit der fernen Vergangenheit fernhalten wie auch anregen.“ EBD., S. 692. Verbindungen Longs zum Primitivismus sieht ebenfalls: HOORMANN, Long and the English Tradition (1996), S. 18 f.

<sup>517</sup> WEDEWER, ROLF: Standpunkt Plastik, in: ders. (Hrsg.): Standpunkt Plastik. Aspekte künstlerischen Denkens, Ausst.-Kat., Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Ostfildern-Ruit 1999, S. 15-109, zit. S. 33.

<sup>518</sup> Die Künstlerin schreibt selbst über diese Arbeit: HOLT, NANCY: Sun Tunnels, in: Artforum 15 (April 1977), H. 8, S. 32-37.

Abschreiten von Orten in Gedanken pflegt, um sich dadurch anderes merken zu können. Es ist dies die Verbildlichung der zu merkenden Dinge durch Gedächtnisräume. Das berühmteste Beispiel dafür ist in drei lateinischen Quellen zur Rhetorik niedergelegt: in Ciceros *De oratore*, in der anonymen Schrift *Ad Herennium* und in Quintilians *Institutio oratoria*.<sup>519</sup> Diese Lehrende besagt, daß Simonides von Keos zu Ehren seines Gastgebers Skopas ein Gedicht vorgelesen hat. Dieser möchte dem Dichter nicht den vollen Lohn auszahlen. Wenig später wird Simonides nach draußen gerufen. Während seiner Abwesenheit werden Skopas und alle Gäste von dem einstürzenden Gebäude erschlagen. Die beiden Besucher, die ihn sprechen wollten, die Simonides jedoch vor dem Haus nicht entdecken konnte, waren die Zwillingsgötter Kastor und Pollux, denen er einen Teil seines Lobliedes gewidmet hatte und die ihm aus diesem Grund das Leben retteten. Simonides gilt als Erfinder der Gedächtniskunst, da er alle Toten aufgrund der Plätze, an denen sie gesessen hatten, identifizieren konnte.

Long scheint sich nicht Dinge für bestimmte Orte zu merken, er schreitet Orte ab und merkt sich diese dadurch. Er hebt die Orte hervor, indem er sie benennt und untereinander auflistet, zum Beispiel in *FROM PASS TO PASS NORTHERN INDIA* 1984, oder indem er sie auf Karten kenntlich macht. Die Erinnerung an die Orte trägt er manchmal physisch mit sich, wenn er Steine oder andere Materialien transportiert, um sie an anderen Orten wieder abzulegen, wie in der Textarbeit *CROSSING STONES ENGLAND WALES ENGLAND* 1987, für die er Steine von der Ostküste zur Westküste und zurück zur Ostküste Großbritanniens getragen und ausgetauscht hat („A stone from Adleburgh Beach on the East Coast carried to Aberystwyth Beach on the West Coast / A stone from Aberystwyth Beach on the West Coast carried to Adleburgh Beach on the East Coast“). Der Stein ist ein aus seinem Zusammenhang gelöstes Erinnerungsstück an einen Ort, so daß der Stein in einer anderen Umgebung fremd und wie tot wirkt.<sup>520</sup> Um diese Entfremdung zu vermeiden, trägt Long den Stein des Gartens Ryoanji nur im Gedächtnis und nicht real mit sich in der Arbeit *MIND ROCK JAPAN WINTER 1992* (Abb. 87).

Die Bilder, im weitesten Sinne die Werke, die Long im Zuge seiner Wanderungen schafft, können unter den Begriff „Orientierungsmarken des Erlebens“<sup>521</sup> gefaßt werden. Longs Werke sind die Marken seines geplanten oder ungeplanten Erlebens während der Wanderungen. Longs Werke sind sein Bild der Welt, sein Erinnerungsbild an die Reisen. Er schafft ein Bild, das außerhalb der Touristenorte liegt. Kennt man mehrere von Longs Arbeiten, kann sein Blick auf die Welt nachvollzogen werden. Fremde Länder werden aus der Sicht Longs wahrgenommen. Er prägt damit genauso ein Bild, wie es Ansichtskarten und typische Bilder von Touristenorten tun. Dies kommt daher, daß der Tourismus „optisch geprägt“ ist

<sup>519</sup> Die Episode und der Verweis auf die Quellen bei dem immer noch besten Werk zur Gedächtniskunst: YATES, FRANCES A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare* [The Art of Memory, London 1966], Berlin 1990, S. 11 f.

<sup>520</sup> „[...] daß der Stein nicht nur das ist, was man aufheben und mitnehmen kann, sondern in seinen Identität über diese Grenze hinausragt. Er ist nur im Mitsein mit anderen er selber. Diese anderen gehören zu ihm als ein Teil seiner Identität. Hatte man gemeint, der Stein sei die Natur, die man hier in die Hand nehmen kann, während seine nicht mitzunehmende Mitwelt die Natur ist, welche der Stein nicht ist, so erweist sich diese Konstruktion nunmehr als ein Irrtum. Der Stein ist sozusagen größer als er selbst. Das Meer oder der Bach, die man nicht mitnehmen kann, sind ein Teil seiner selbst.“ MEYER-ABICH, KLAUS MICHAEL: *Erinnerung an die natürliche Mitwelt*, in: Hauskeller, Michael u. a. (Hrsg.): *Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme*, Frankfurt am Main 1998, S. 211-226, zit. S. 214 f.

<sup>521</sup> „Wer reist, flieht vor der Zeit, deren Lauf er zu überholen trachtet. Die Spuren dieser Bewegung, des Aufbruchs von dem, was geschichtlich und individuell zurückgelassen wird, sind das, was der Reisende zu sehen bekommt, sind Bilder. Bilder sind Orientierungsmarken des Erlebens und liefern zugleich die Legitimation eines verschwenderischen Umgangs mit Räumen und Zeiten.“ B. BUSCH, *Belichtete Welt* (1989), S. 124.

und eine Wechselwirkung zwischen Klischeeprägung eines Ortes und bereits vorgefundener Aussagekraft des Ortes besteht.<sup>522</sup>

#### 4. Raum-Form und Zeit-Form

„Eine Minute ist so lang ... sie *dauert* so lange, wie der Sekundenzeiger braucht, um seinen Kreis zu beschreiben.“

„Aber er braucht ja ganz verschieden lange – für unser Gefühl! Und tatsächlich [...] ist das eine Bewegung, eine räumliche Bewegung. [...] Wir messen also die Zeit mit dem Raume. Aber das ist doch ebenso als wollten wir den Raum an der Zeit messen.“

Thomas Mann, *Der Zauberberg*, 1924<sup>523</sup>

##### *Bewegung*

Die Erinnerung an bestimmte Orte schließt immer auch die Erinnerung an den sie umgebenden Raum ein. Raum ist zunächst eine Ausdehnung, und ein Ort entsteht in einem solchen Raum.<sup>524</sup> Auch in der Erinnerung „verschmelzen Objekte und Menschen mit ihren Lokalisierungen zu einzelnen Elementen, die dann im Gedächtnis bewahrt werden und auf diese Weise die alltägliche Konstitution von Raum beeinflussen“.<sup>525</sup> Long konstituiert diese Erinnerung zu einem großen Teil durch seine Bewegung durch den Raum. Raum und Bewegung sind untrennbar miteinander verbunden, gerade auch in psychologischer Hinsicht: Jede Bewegung vollzieht sich im Raum, Raum wird durch Bewegung erfahren.<sup>526</sup> „Für eine Sozialpsychologie des Raumes bedeutet das Konstrukt der Rauman eignung, strenggenommen, die Aufklärung einer *Wechselwirkung zwischen personalen Fähigkeiten und Fertigkeiten* auf der einen *und objektiven Umweltcharakteristika* auf der anderen Seite.“<sup>527</sup>

---

<sup>522</sup> „Der optisch orientierte Tourismus verfolgte im einzelnen unterschiedlichste Interessen, die kaum jemals an einem Ort gleichzeitig zu befriedigen waren. Die notwendige geographische Selektion wurde, am Ziel angekommen, noch weiter getrieben und verdichtete sich zu wenigen Punkten des ‚Sehenswerten‘. Es läßt sich dabei kaum unterscheiden, ob die Image-prägende [sic] Kraft der einzelnen Sehenswürdigkeiten oder die Klischee-Vorstellung, die an das ganze Reiseziel herangetragen wurde und dann umgekehrt die Auswahl der einzelnen Punkte bestimmte, das Primäre war. Wie sehr die stets schon mitgebrachte Meinung über eine Gegend deren Wahrnehmung beeinflußt, wird besonders in solchen Fällen deutlich, in denen trotz ähnlicher Bedingungen, trotz Vergleichbarkeit des tatsächlich Sichtbaren die Sehenswürdigkeiten auseinanderklaffen.“ MÄRKER, PETER / WAGNER, MONIKA: Bildungsreisen und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen, in: dies. (Hrsg.): Mit dem Auge des Touristen. Geschichte des Reisebildes, Ausst.-Kat., Eberhard-Karls-Universität, Tübingen 1981, S. 7-18, zit. S. 12 f.

<sup>523</sup> MANN, THOMAS: *Der Zauberberg* [1924], in: ders.: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1990, Bd. 3, S. 95.

<sup>524</sup> „raum ist zunächst die gegebene stätte für eine ausbreitung oder ausdehnung. gegensatz dazu ort, der auf einem solchen raume erst entsteht.“ Art.: Raum, in: GRIMM, JACOB / GRIMM, WILHELM: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1893, Bd. 8, Sp. 275-284, zit. Sp. 276.

<sup>525</sup> LÖW, MARTINA: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 199.

<sup>526</sup> KRUSE, LENELIS / GRAUMANN, CARL. F.: *Sozialpsychologie des Raumes und der Bewegung*, in: Hammerich, Kurt / Klein, Michael (Hrsg.): *Materialien zur Soziologie des Alltags*, Opladen 1978, S. 177-219, zit. S. 177.

<sup>527</sup> EBD., S. 185.

Diese Wechselwirkung bestimmt das Werk Longs. Der Aufenthalt in einem Raum ist immer der Aufenthalt in einem „Handlungsraum“, in dem der Mensch agiert.<sup>528</sup> Durch die physiognomischen Besonderheiten, die „Anmutungsqualitäten“ und „Anmutungscharaktere“ wird der Mensch berührt und zu bestimmten Handlungen veranlaßt.<sup>529</sup> Hierbei handelt es sich um den „gestimmten Raum“, der ein Wechselverhältnis von der Stimmung des Gemütes mit der Stimmung der Natur beinhaltet.<sup>530</sup> Für Long ist die handlungsauslösende Funktion von Räumen wichtig. Er läßt sich auf seinen planlosen Wanderungen durch unbekannte Gebiete von den Punkten in der Natur leiten; er folgt seiner Intuition, seinen Gedanken. Er folgt Tieren, die er beobachtet, wie dem Zug eines Kondors in Ecuador in der von einem Landschaftsphoto begleiteten einzeiligen Textarbeit SIXTH MORNING CAMP ALONG THE TREK DE CÓNDOR ON A TWELVE DAY WALK IN EQUADOR 1998. Oder Long läßt sich von der Wetterlage leiten in der ebenfalls nur eine Zeile umfassenden Textarbeit A DAY'S WALK ACROSS DARTMOOR FOLLOWING THE DRIFT OF THE CLOUDS, eine Wanderung, auf der er dem Zug der Wolken folgt, oder in der Trockenwanderung DRY WALK AVON ENGLAND 1989, die die Zeitspanne umreißt, in der er ohne Regenschauer laufen kann („113 walking miles / between one shower of rain and the next“). Bei diesen Wortwerken extremster Kürze läßt sich nicht genau feststellen, ob diese Wanderungen in seiner Absicht lagen oder ob er diesen Entschluß erst während der Wanderung gefaßt hat.

Unzweifelhaft geplant und auf die Natur abgestimmt sind die auf Karten festgehaltenen Wanderungen. Longs Reiseplanung erfolgt anhand der Karte, nicht im realen Raum. Er geht Flüsse (DARTMOOR RIVERBEDS DEVON ENGLAND 1978) oder Wege (A SIX DAY WALK OVER ALL ROADS AND DOUBLE TRACKS INSIDE A SIX MILE WIDE CIRCLE CENTRED ON THE GIANT OF CERNE ABBAS DORSET 1975) entlang oder er geht querfeldein auf einer geraden oder kreisförmigen Strecke in der Natur (A TEN MILE WALK ENGLAND 1968, Abb. 30; A WALK OF FOUR HOURS AND FOUR CIRCLES ENGLAND 1972). Daß Long nicht immer seine geometrischen Figuren akkurat ausführen kann, weil eine Kreislinie durch einen See oder durch einen Fluß führen würde, den er nicht durchqueren kann (LOW WATER CIRCLE WALK SCOTLAND SUMMER 1980, Abb. 51), zeigt, wie sehr Long von den natürlichen Bedingungen abhängig ist, wie sehr der Naturraum seine Bewegung bestimmt.

Für Longs Skulpturen in der Natur läßt sich von der Wahl und Schaffung von „Heterotopien“, von der Wahl „wirksamer Orte“ oder „wirklicher Orte“,<sup>531</sup> sprechen. Michel Foucault versteht darunter Räume mit bestimmten Funktionen, im Gegensatz zu Utopien von Räumen. Wirksam sind die Räume Longs aber nur für ihn selbst oder für zufällig Vorbeikommende, da so gut wie niemand die abgelegenen Skulpturen aufsuchen kann. Anders die Innenskulpturen. Diese wirken im Raum und als Raum. Indem sie in Wechselbeziehung zum Ausstellungsraum stehen, schaffen sie einen neuen Raum. Am deutlichsten kehrt sich dies hervor, wenn Long die Skulpturen raumübergreifend gestaltet. Für die Biennale von 1976 in Venedig schuf Long

<sup>528</sup> BOLLNOW, Mensch und Raum (1994), S. 204 f.

<sup>529</sup> „Der physiognomisch erlebte Raum spricht den Erlebenden an, berührt ihn. Seine Ganzqualitäten sind ‚Charaktere‘, durch die er das erlebende Subjekt in bestimmter Weise ‚anmutet‘. Wir bezeichnen daher diese Ganzqualitäten als ‚Anmutungsqualitäten‘ oder ‚Anmutungscharaktere‘. Wir unterscheiden an solchen ‚Anmutungsqualitäten[‘]: Artungsqualitäten, Stimmungsqualitäten und Stellungsqualitäten.“ DÜRKHEIM, Untersuchungen zum gelebten Raum (1932), S. 441.

<sup>530</sup> BOLLNOW, Mensch und Raum (1994), S. 231; zu „Atmosphären“ von Räumen vgl. die Schriften von Gerhart Böhme, besprochen im Kap. „Naturerfahrung“.

<sup>531</sup> FOUCAULT, MICHEL: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 34-46, zit. S. 39-46.

drei parallele Steinlinien, die durch mehrere Räume führten und dadurch Rechtecke bildeten, die als solche aber nicht sichtbar, nur zu imaginieren waren, da durch die Wände der Verlauf der Skulpturen nicht nachvollziehbar gewesen ist (A LINE OF 682 STONES THE BRITISH PAVILION XXXVII VENICE BIENNALE 1976). Die Skulptur bezieht sich hier auf einen faktischen Raum, doch negiert sie sein Gliederungssystem aufgrund ihrer Erstreckung über mehrere Räume und zwingt dem Raum ein neues Ordnungssystem auf.<sup>532</sup> Es bleibt aber auch im Innenraum Longs persönliche Raumerfahrung, die er dort jedoch auch Besuchern durch Anschauung und nicht allein durch Photographien vermitteln kann.

Entscheidend für die Wahrnehmung und Bewegung im Raum ist die Richtung. „Eine Richtung ist [...] kein Weg oder sonst ein Raumgebilde, sondern eine Relation zwischen Raumgebilden.“<sup>533</sup> Hier spielt die „psychologische Richtung“ eine große Rolle: Kurt Lewin unterscheidet nach singulären Wegen (nur auf diesem einen kann ein bestimmtes Ziel erreicht werden), und nach Wegen nach dem Minimumprinzip (der billigste, schnellste Weg) und nach dem Maximumprinzip (der angenehmste Weg).<sup>534</sup> Den minimalen Weg wählt Long für seine „straight walks“, wie A STRAIGHT HUNDRED MILE WALK IN AUSTRALIA 1977, A HUNDRED MILE WALK ALONG A STRAIGHT LINE IN JAPAN 1976 oder TWO STRAIGHT TWELVE MILE WALKS ON DARTMOOR ENGLAND 1980. Es sind dies jeweils Textarbeiten, die in den ersten beiden Fällen von Landschaftsaufnahmen begleitet werden. Auf kürzestem Weg, auf einer geraden Strecke legt Long ohne Beachtung von Wegen seine Längenvorgabe zurück. Verbildlichung findet ein solcher Marsch in der Kartenarbeit A TEN MILE WALK ENGLAND 1968 (Abb. 30), in der Long auf einer Karte die Gerade seiner Wanderung einzeichnet. Den angenehmsten Weg hingegen, den Weg nach dem Maximumprinzip, nach größtmöglicher Beschaulichkeit nimmt Long für eine Wanderung in Schottland, die er mit der Textarbeit A 134 MILE MEANDERING WALK SCOTLAND 1986 wiedergibt, in der er die passierten Orte und Berge einer mäandernden Wegführung nennt. In Kontrast setzt Long schnurgerades und schlängelndes Laufen in der Textarbeit STRAIGHT MILES AND MEANDERING MILES ENGLAND 1985, einer schlängelnd verlaufenden Wanderung, auf der jedoch am Wegesrand gerade Linien läuft, die er auflistet („A 294 mile walk from Land’s End to Bristol / Walking nine straight lines along the way / The straight miles [Serifen]”).

Nicht nur die Wegrichtung (gerade oder schlängelnd), manchmal steht die Himmelsrichtung im Mittelpunkt der Wanderungen Longs. In diesen Arbeiten geht es um die Richtung der Wanderung wie in der Windpfeillinie WIND LINE 1985 (Abb. 57, „A straight ten mile northward walk on Dartmoor”). Da Long die Windrichtung nach jeder Meile angibt, ist es fast unumgänglich, auch die Wegrichtung anzugeben, damit der Betrachter weiß, aus welcher Richtung der Wind Long getroffen hat, um daraus zu schließen, ob er gegen den Wind ankämpfen mußte oder von ihm getrieben wurde.

---

<sup>532</sup> „Zuerst einmal aber sind sie [die Skulpturen Longs, M.-L. G.] Formen im Innenraum, reagieren auf dessen Ordnungssystem oder zwingen ihm ihr Ordnungssystem auf. Die drei parallelen Steinlinien auf der Biennale von Venedig (1976) bezogen sich auf den faktischen Raum, negierten aber sein Gliederungssystem, indem sie sich über mehrere Räume erstreckten.“ LOERS, VEIT: Shapes and Positions, in: ders. (Hrsg.): Shapes and Positions, Ausst.-Kat., Kunsthalle Ritter, Klagenfurt 1992, S. 9-23, zit. S. 21.

<sup>533</sup> LEWIN, KURT: Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine Hodologische Raum, in: Psychologische Forschung (1934), Bd. 19, H. 3/4, S. 249-299, zit. S. 264.

<sup>534</sup> EBD., S. 283-286.

Richtung, Richtungswechsel und Richtungsparadox in Verbindung mit der Dauer thematisiert Long im Wort-Bild NORTH AND SOUTH WALES AND ENGLAND 1991. Auf einer neuntägigen, 279 Meilen langen Wanderung durch Wales und England ist Long erst nordwärts, dann die gleiche Straße südwärts gelaufen, jeden Tag acht Stunden mit dem Wandern verbringend („A walk of 279 miles / northwards and southwards / out and back on the same road / eight walking hours each day“). Sein Konzept ließ jeden Tag zu einem Hin und Her werden. Unter dieser Anweisung listet er auf, wieviel Stunden er jeden Tag in welche Richtung gelaufen ist sowie Anfangs- und Zielpunkt seiner Wanderung. Am ersten Tag noch acht Stunden in Richtung Norden, waren es am zweiten Tag sieben Stunden in diese Richtung und eine Stunde in die entgegengesetzte („Second day 7 hours north 1 hour south From Saddlebow Hill to near Leominster“). Jeden Tag verringerte Long das Wandern nach Norden um eine Stunde und vermehrte das Laufen südwärts um eine Stunde, so daß er dieselbe Strecke zu einem Teil nochmals bestreitet, nur aus einem anderen Blickwinkel, aus der umgekehrten Richtung. Paradox wird dieses Konzept am fünften Tag, wenn Long vier Stunden nach Norden und anschließend vier Stunden nach Süden läuft, am Abend jenes Tages streckenmäßig folglich keinen Schritt vorangekommen ist gegenüber dem Morgen („From Tugford to Tugford“). Die gleichförmige Wiederholung der Wege verstärkt Long durch das linksbündige Untereinanderschreiben der Einzelangaben jeweils für die Tage, die Dauer und die Orte.

„Der konkrete Raum ist ein anderer je nach dem Wesen, dessen Raum er ist und je nach dem Leben, das sich in ihm vollzieht. Er verändert sich mit dem Menschen, der sich in ihm verhält, verändert sich mit der Aktualität bestimmter Einstellungen und Gerichtetheiten, die – mehr oder weniger augenblicklich – das ganze Selbst beherrschen.“<sup>535</sup> Jede Raumerfahrung ist demnach subjektiv und zum einen von den räumlichen Bedingungen wie Landschaftsphysiognomie und Wetter, zum anderen von der persönlichen Verfassung und Lebenslage abhängig (vgl. zur sinnlichen Wahrnehmung Kap. „Naturerfahrung“).

### *Raum-Zeit*

Der hodologische, der erlebte Raum ist relativ in seiner Bestimmung und gebunden an Bewegung, an Wegganzheiten, an die Selbständigkeit der Teile des ausgezeichneten Weges und an die Struktur des Lebensraumes der Person.<sup>536</sup> Daher lassen sich Longs Werke als sehr persönliche Erfahrungen bezeichnen, die zu einer bestimmten Zeit stattfinden und dadurch nicht hundertprozentig wiederholbar sind. Die Wiederholung eines Werkes auf der gleichen Wegführung zur gleichen Jahres- und Tageszeit wäre immer anders, da das Wetter anders und die persönlichen Lebensumstände sowie die Tagesstimmung anders sein werden.

Raum ist demnach eng mit Zeit verbunden. „Der Zeitpunkt ist zugleich ein Raumpunkt. Beide lassen sich voneinander nicht wirklich trennen.“<sup>537</sup> Dies kommt im Begriff „Zeitraum“ zum Ausdruck, der beide Wörter miteinander verknüpft und die Spanne zwischen zwei Zeitpunkten bezeichnet. Die Textarbeit THE SPACE OF TIME hat einen Zeit-Raum zum Thema, die Spanne von 210 Tagen zwischen der Anfertigung zweier Skulpturen auf den Gipfeln des Cotopaxi in Ecuador 1998 und des Parnass in Griechenland 1999 („210 days between the circ-

<sup>535</sup> DÜRKHEIM, Untersuchungen zum gelebten Raum (1932), S. 390.

<sup>536</sup> LEWIN, Richtungsbegriff in der Psychologie (1934), S. 298 f.; zu den Raumtheorien in Verknüpfung mit dem Zeitproblem eine Übersicht bei: JAMMER, MAX: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien [Concepts of Space, 1954], 2., erw. Aufl., Darmstadt 1980.

<sup>537</sup> BOEHM, GOTTFRIED: Bild und Zeit, in: Paflik-Huber, Hannelore (Hrsg.): Das Phänomen der Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 1-23, zit. S. 12.

les [schwarz] / From a circle drawn in snow on the summit of Cotopaxi in Equador 1998 [braun] / To a circle drawn with water on the summit of Parnassus in Greece 1999 [grün]“). Um herauszustellen, daß es sich um verschiedene Wanderungen handelt, erscheint die Textzeile der ersten Wanderung in Braun, die der zweiten in Grün. Long verbindet die räumlich weit entfernten Orte durch die Zeit, indem er sie gegeneinander stellt. Das der Textarbeit beigefügte Photo wird den Cotopaxi zeigen, da der Berg schneebedeckt hervorragt.

Jede Zeitangabe ist relativ. Nach der Einsteinschen Relativitätstheorie besteht eine „Relativität der Gleichzeitigkeit“: Jede Zeitangabe ist auf einen Bezugskörper bezogen, denn von einem anderen Bezugskörper aus werden gleiche Ereignisse zu einer anderen Zeit wahrgenommen.<sup>538</sup> Und auch jede Bewegung ist relativ zu einem Bezugskörper. Seit seiner College-Zeit in Bristol sei Long von Einsteins Theorie angezogen.<sup>539</sup> In Longs Arbeiten wird dies spürbar in der Zeit, die er benötigt, um die Skulpturen zu schaffen, in der Zeit, um Orte zu erreichen oder zu passieren, in der Zeitspanne zwischen einzelnen Punkten der Wanderung. Es ist aber vor allem die unwiederbringliche Zeit, das heißt der Entstehungszeitpunkt eines Werkes, der es einmalig und nicht wiederholbar macht. Long sagt, sein Werke handelten von Raum, Zeit, Geschwindigkeit, Masse, Position und deren Wechselbeziehungen.<sup>540</sup> Land Art hat genau mit dieser Interaktion zwischen Zeit und Raum zu tun: mit Landschaft und Galerieraum und mit der Distanz zwischen beidem.<sup>541</sup>

Fast alle Werke tragen im Untertitel die Angabe der Länge der Wanderung. Dies zeigt, daß für Long die Anzahl der gewanderten Tage von hoher Bedeutung ist, auch wenn sie für den Betrachter nicht immer notwendig scheint, vor allem bei Skulpturphotographien. Long sieht darin die Einbeziehung der Zeit als vierte Dimension in sein Werk, aber er benutze Zeit auch als formales Element bei Karten und Textarbeiten: zum Messen zwischen Distanz und Laufgeschwindigkeit, zwischen Orten und der Höhenlage, zum Messen des Geländes, aber auch der eigenen Erschöpfung, der Laufzeit.<sup>542</sup> Treffendstes Beispiel für die Messung der eigenen körperlichen Belastbarkeit ist die Textarbeit HEAVIER SLOWER SHORTER LIGHTER FASTER LONGER 1982 (Abb. 45, vgl. Kap. „Textarbeiten“). Auf dieser insgesamt achttägigen Wanderung hat Long in den ersten vier Tagen in England jeweils einen Stein aufgenommen („A four day walk in England / picking a stone up each day and carrying it. / A four day walk in Wales / setting down one of stones each day.“). Dadurch sind seine Last schwerer („heavier“), seine Bewegungen langsamer geworden („slower“), er konnte nur noch kürzere Schritte tun und kürzere Strecken zurücklegen („shorter“). Auf der folgenden

<sup>538</sup> EINSTEIN, ALBERT: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie [1917], 23. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden 1988, S. 17.

<sup>539</sup> SEYMOUR, Fragments I (1991), S. 44.

<sup>540</sup> LONG, Notes on Works 2000-2001 (2002), S. 69.

<sup>541</sup> „Land Art is obviously concerned with different kinds of space – space in the landscape, space in the art gallery and, in a slightly different way, the distance across which materials are moved between the two – but its originality and richness can best be understood in terms of interaction of space and time.“ CAUSEY, Space and Time in British Land Art (1977), S. 122.

<sup>542</sup> „Yes, time is the fourth dimension in my work, and I am interested in using it in a very particular way. So I have made walks about pace, walks about time only, and also certain geometries, for example, walking between a hundred Tors on Dartmoor in a hundred hours, or walking a thousand miles in a thousand hours. So it is possible to use time in a very classical way, as a very formal, geometric thing.“ CORK, Interview Long (1991), S. 251. „Time is the fourth dimension in my art. It is often the subject of a walk – time as the measurement of distance, of walking speed, or of terrain, or of fatigue, or of carrying stones, or of one stone to another.“ CODOGNATO, Interview Long (1998), [S. 13]. „I suppose one of the themes of my work is measurement: measurement between distance and walking time, or distance and stones, or places to sea level.“ HOOKER, *Stepping Stones*, Interview Long (2002), S. 308.



Wanderung durch Wales hat er jeden Tag einen Stein abgelegt, so daß sein Gang leichter („lighter“) und schneller („faster“) werden konnte und er wieder längere Strecken („longer“) schaffen konnte.

Das Zusammenwirken von Entfernung und Zeit macht Long zum Gegenstand seiner Wanderung HOURS MILES ENGLAND 1996, die er mittels Text beschreibt. Die 24 Stunden eines Tages nimmt Long als Ausgangswert. Er schafft in dieser Zeit 82 Meilen. Bei einer weiteren Wanderung setzt er beide Zahlwerte wieder ein, aber kehrt die Zuordnungen um. Beim zweiten Mal läuft er 24 Meilen in 82 Stunden. Die zweite Wanderung ist demnach viel geruhsamer verlaufen, mit mehr und längeren Pausen oder in einem fast zum Stillstand kommenden Tempo. Diese Entspannung ist aber auch angebracht nach der Kraftanstrengung des ersten Marsches, der in hohem Tempo durchgeführt worden sein muß („A walk of 24 hours : 82 miles / A walk of 24 miles in 82 hours“).

Eine wichtige Form der Zeitmessung ist für Long das Geschehen von Ebbe und Flut. Für TIDE WALK 1992 bestimmen die Gezeiten Orte und Dauer der Reise. Von der morgendlichen Flut in Plymouth, am Englischen Kanal gelegen, läuft Long 104 Meilen hin zur nachmittäglichen Ebbe des nächsten Tages in Weston-Super-Mare, („English Channel to Bristol Channel [Serifen] / A walk of two and a half tides / relative to the walker / A continuous walk of 104 miles / from the morning high tide at Plymouth / to the afternoon low tide at Weston-Super-Mare the next day“). Die Angabe „a continuous walk“ läßt mutmaßen, daß er die Strecke ohne Pause, ohne Schlaf zurückgelegt hat, um sein (Ge-)Zeitenmaß einhalten zu können. Maß hier ist keine Entfernung oder Zeit, sondern die „Mondzeit“, die Gezeiten. Die abwechselnd aufgezählten Worte Ebbe und Flut bekräftigen die Thematisierung der Gezeiten („Ebb and flood ebb and flood ebb [Serifen]“). Long, den die Gezeiten als der Atem des Meeres faszinieren und der sich über die genauen Zeiten durch Bücher informiere, spricht von den Gezeiten als Maß seiner Reise, von einer Art Monduhr, die ihn leite.<sup>543</sup>

Entfernung und Dauer kombiniert Long in der Textarbeit DISTANCE AND TIME TIME AND DISTANCE ENGLAND WINTER 2000. Bei vier Wanderungen durch Dartmoor resultiert jede Wanderung aus der vorherigen („Four walks on Dartmoor / One walk leads to another“ [Serifen]). Am ersten Tag legt Long 28 Meilen in neun Stunden zurück („First day walking 28 miles: 9 hours“). Nicht ablesbar ist, ob für ihn die Strecke von 28 Meilen oder die Dauer von neun Stunden die von vornherein festgelegte Größe gewesen ist. Am zweiten Tag bilden die in der Arbeit letztgenannten neun Stunden die Vorgabe. Long schafft an diesem Tag in dieser Zeit 26¼ Meilen („Second day walking for 9 hours: 26¼ miles“). Diese Strecke ist wiederum der Ausgangswert für den dritten Tag, an dem er sie etwas schneller in 8½ Stunden zurücklegen kann („Third day walking 26¼ miles: 8½ hours“). In dieser Zeit schafft Long am nächsten, dem vierten und letzten Tag 26 Meilen („Fourth day walking for 8½ hours: 26 miles“); er wird wieder geringfügig langsamer. Anzunehmen ist, daß es Long hier um ein Austesten seiner körperlichen Kondition gegangen ist, wie schnell er bestimmte Strecken bewältigen kann. Um es für sich selbst spannender zu machen, setzt sich Long nicht eine bestimmte Strecke oder eine bestimmte Zeit als Ausgangswert, sondern variiert jeweils die letzte Größe des vorangegangenen Tages.

---

<sup>543</sup> „Recently, in the past couple of years, I did specific tide walks, for example from the high tide in Plymouth to the low tide in Weston-Super-Mare, a continuous walk of about a hundred and four miles or something – then I bought this really interesting book that gave for a whole year all the tables of the tides around the coast. It’s like the breathing of the sea. So yes, I did specific works particularly about tides. Normally, my walks have been measured by days, which is the sun going round the world, and if I make a work about the tides it is like using a lunar clock instead.” KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 44.

Solch ein formaler Gebrauch von Zeit könnte auf eine Vorlesung von John Cage in den sechziger Jahren zurückzuführen sein, die Long sehr beeindruckt hat. Cage hat damals sechzig Geschichten von je einer Minute Länge erzählt. Um die Zeit einhalten zu können, mußte er bei einer langen Erzählung sehr schnell und bei einer kurzen sehr langsam sprechen. Genau dieses Konzept von Rhythmus und Tempo liege auch den beschriebenen Textarbeiten von Long zugrunde.<sup>544</sup>

Durch seine Vorgaben versucht Long, Raum und Zeit zu objektivieren. Im gleichen Zug subjektiviert er beide, denn das Konzept ist sein eigenes, das dem Raum und der Zeit auferlegte. Zeit nicht als Bildgegenstand, sondern als Form der Erfahrung,<sup>545</sup> dies ist Longs Umgang mit Zeit. Long kommt dabei ohne die bildliche Umsetzung von Zeit in Form von bewegten Figuren oder Gegenständen aus. Seine Zeiterfahrung bindet er an Worte, indem er zeitliche Situationsbeschreibungen gibt.

Zeit kommt bei Long im Nacheinander, in erlebter Zeit in vorgestellter Zeit und in der Ephemierität zum Tragen. Das Kunstwerk stellt Long in mehreren Produktionsphasen, in einem Nacheinander von Abläufen her. Die Kartenarbeiten und teilweise auch die Textarbeiten plant er im voraus, führt in einem zweiten Schritt die Wanderung aus und dokumentiert sein Konzept und seine Wanderung im Anschluß daran auf der Karte oder durch Worte. Bei den Skulpturen im Außenraum finden nur zwei Arbeitsschritte statt: die Durchführung der Wanderung und währenddessen die Schaffung der Skulptur an einem geeigneten, nicht vorher festzulegenden Ort und die Dokumentation durch eine photographische Aufnahme. Die Innenskulpturen hingegen schließen den Vorgang der Planung wieder ein, da Long vorher den Ausstellungsraum inspiziert, um seine Skulpturen mit dem Raum in Einklang bringen zu können.

Wichtig bei Longs Arbeiten ist die vorgestellte Zeit. Im Aufsuchen geschichtsträchtiger Orte verbindet er Vergangenheit und Gegenwart, er synthetisiert beide Zeiten zu seiner eigenen Zeit mit seinen an den jeweiligen Zeitpunkt gebundenen Wahrnehmungen (vgl. Kap. „Erinnerung an die Natur-/Kultur-Geschichte“). Doch es ist ebenso die astronomische Zeit, die Long in seine Werke einbaut. Long läuft Mond- oder Sonnenfinsternissen förmlich entgegen, oder führt seine Wanderungen zu Schaltjahren durch. Zwei Textarbeiten belegen diese Absicht. WALKING TO A LUNAR ECLIPSE ENGLAND 1996 endet zu einer vollen Mondfinsternis. Darüber hinaus findet die Wanderung zu einem Schaltjahr statt. Long untermauert dies durch die Länge seiner Wanderung: 366 Meilen; dies entspricht den 366 Tagen eines Schaltjahres („From a midday high tide at Avonmouth / A walk of 366 miles in 8 days / Ending at a midnight total eclipse of the full moon / A leap year walk“). Die Bindung an das Mondereignis unterstreicht Long durch den Beginn seines Marsches zur Flut, die durch den Mond beeinflusst wird. Im Buch *From Time to Time* steigert Long die Wiedergabe mit typographischen Mitteln. Auf schwarzem Grund lodert leuchtend lunares Rot im Titel auf. Der erklärende Text ist weiß gehalten. Damit werden die einzelnen Phasen der Finsternis mit ihren Farbabstufungen und das Leuchten des Mondes dramatisiert.

Ähnlich ist die Textarbeit WALKING TO A SOLAR ECLIPSE 1999 gelagert. Diese Wanderung endet zu einer totalen Sonnenfinsternis. Long beginnt seinen Lauf an dem prähis-

---

<sup>544</sup> Beschreibung dieser Vorlesung und Fazit: „[...] so it was about pace and time, rhythm and humour and formal ideas about time.“ EBD., S. 39.

<sup>545</sup> BOEHM, Bild und Zeit (1987), S. 4.

torischen Monument Stonehenge, das auf Sonnenereignisse ausgerichtet ist („Starting from Stonehenge / A walk of 235 miles / ending on a Cornish hilltop / at a total eclipse of the sun“).

Den Jahrtausendwechsel visualisiert Long durch seine Textarbeit WALKING FROM ONE MILLENNIUM TO ANOTHER. Durch vier Textzeilen, den Titel eingeschlossen, nennt Long die markanten Anhaltspunkte seiner Wanderung, die nicht unbedingt Orte sein müssen. Er läuft von einem Jahrtausend zum nächsten („From one millennium to another“), vom letzten Mittag des Jahres 1999 zum ersten Mittag des Jahres 2000 („From the last midday of 1999 to the first midday of 2000“ [fett]). Er legt 80 Meilen in 24 Stunden zurück („A walk of 80 miles in 24 hours“), wandert demnach genau einen Tag lang, eben von Mittag zu Mittag. Auch der entgegengesetzte Punkt des Mittags, die Mitternacht, den genauen Wechsel der Jahre und in diesem Fall der Jahrhunderte und Jahrtausende benennt Long. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Long am Glastonbury Tor („Midnight on Glastonbury Tor in Somerset England“ [fett]), das Long bereits bei anderen kosmologisch ausgerichteten Wanderungen als Ziel- oder Streifort genommen hat (ON MIDSUMMER’S DAY 1972 und MIDSUMMER DAY’S WALK ENGLAND 1994).

Dennis Oppenheim beschäftigt sich in der Arbeit *Time Line* von 1968 (Abb. 92) ebenfalls mit Zeit. Auf dem gefrorenen St. John River fährt er die Grenze zwischen den USA und Canada mit einem Schneemobil ab (vgl. Kap. „Film“). Diese politische Grenze stellt gleichzeitig die Grenze zwischen zwei Zeitzonen dar. Oppenheims konzeptuelle Arbeit wird visualisiert durch Karteneinzeichnungen und eine Photographie der Linie im Schnee. Oppenheim fährt imaginäre Zeitgrenzen in der Realität entlang; Long überschreitet reale Zeitgrenzen (Jahreswechsel, Sonnenwende) in der Imagination.

Dem Lauf der Zeit in seiner steten Wiederholung und doch Andersartigkeit gibt Long Ausdruck in der Textarbeit TIME FLOWING AND TIME REPEATING AUTUMN 1999. Auf einer sechstägigen Wanderung durch die italienischen und französischen Alpen legt er eine Linie aus flachen Steinen. Die Steine nimmt er auf, trägt sie mit sich zum nächsten Bergpaß, um die Steine dort wieder zu einer Linie zu legen. Auf dem letzten Pass bleibt die Linie bestehen, werden die Steine nicht weggetragen („A walk of six days through the Maritime Alps [fett] / from Villanova in Italy to St-Étienne-de-Tinée in France [fett] / A column of flat stones was made on the first pass / These stones were carried forward on the walk / and the column was re-made on each pass along the way / until the column of stones was left standing on the last pass“). Unter diese Erklärung seiner Vorgehensweise setzt Long zentriert die Namen der Pässe. Hieran wird Longs Gespür für Zeit deutlich und seine Beachtung von Zeit, von Beständigkeit und Vergehen, vom Legen der immergleichen Steine. Doch dadurch, daß er dies an unterschiedlichen Orten zu verschiedenen Zeiten tut, gehen immer andere Skulpturen daraus hervor. Sie alle haben, bis auf die letzte, nur eine kurze Dauer.

Long hat ein Gespür für „Zeitperspektive“<sup>546</sup>, dem Bewußtsein von Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und seine Bedeutung für das Handeln, Erleben und Verhalten. Long bewegt sich in „Wunschzeiten und Wunschräumen“<sup>547</sup>, in Räumen und zu Zeiten, die Träu-

---

<sup>546</sup> WENDORFF, RUDOLF: Zur Erfahrung und Erforschung von Zeit im 20. Jahrhundert, in: Paflik-Huber, Das Phänomen der Zeit in Kunst und Wissenschaft (1987), S. 65-84, zit. S. 70 f.

<sup>547</sup> Dieses Begriffspaar wird immer wieder gern zitiert in der wissenschaftlichen Literatur, zuerst erwähnt bei Doren: „[...] zwei Hauptgestaltungsweisen menschlicher Sehnsüchte: Zukunftshoffnungen und Fernphantasien, Wunschzeiten und Wunschräume, chiliastische Träume und utopisch-rationalistische Bildprojektionen.“

men und Phantasien offenstehen und ferne Räume und Zeiten miteinander verknüpfen können. So gebraucht Long Raum in der philosophischen Wortbedeutung, als eine Form des Denkens oder Anschauens<sup>548</sup>.

Die erlebte Zeit ist stets die Zeit der Wanderung mit den Eindrücken, die Long aufgenommen hat. All seine Werke thematisieren diese erlebte Zeit. Bei den Außen- und Innenskulpturen spielt Long in unterschiedlicher Weise mit der Vergänglichkeit der Werke. Zu A SCULPTURE LEFT BY THE TIDE CORNWALL ENGLAND 1970 (Abb. 53), der Skulptur aus Algen, die er 1970 an einem Strand in Cornwall geschaffen hatte und die durch die einfließende Flut weggespült wurde, sagt Long, daß gerade die Dauer der Skulptur für nur eine Gezeit ihn gereizt habe sowie das Zusammenwirken von vergangenen und zukünftigen, den Algen und dem Wasser innewohnenden Strukturen, die durch natürliche und lunare Kräfte geschaffen werden, bereits seit Millionen von Jahren und noch für Millionen von Jahren.<sup>549</sup>

Doch auch Longs Holz- und Steinskulpturen sind ephemere. Sie sind Witterung und Tieren ausgesetzt, so daß die Skulpturen nach einigen Jahren nicht mehr auffindbar oder nicht mehr in der ursprünglichen Form vorhanden sind. In einigen Fällen zerstört Long die Skulpturen nach der Herstellung sofort, damit sie nicht von zufällig vorbeikommenden Touristen gesehen werden können.<sup>550</sup> Wenn Long die Skulpturen zerstört, wird die Zeitdauer des Werkes extrem verkürzt. Es besteht nicht die geringste Chance, das Kunstwerk selbst zu besichtigen; nur das Photo bleibt. Die Innenskulpturen bestehen nur für die Dauer einer Ausstellung, sofern sie nicht vom Museum oder von der Galerie angekauft werden. Jeder Wiederaufbau entsprechend dem Zertifikat schafft eine veränderte Skulptur, um so mehr, wenn sie nicht von Long selbst, sondern von Museumsmitarbeitern gelegt wird (vgl. Kap. „Innenskulptur“). Doch sowohl bei den Innen- als auch bei den Außenskulpturen bleibt die Idee, das Konzept erhalten; die Photographien bilden das Erinnerungsstück. Sie sind die überdauernden und der Skulptur gleichrangigen Formen der Skulptur.<sup>551</sup> Karten und Textarbeiten hingegen sind an sich dauerhaft und keinen Witterungseinflüssen und keinem Abbau ausgesetzt. Durch die räumliche und zeitliche Unendlichkeit auf der einen und die Vergänglichkeit auf der anderen Seite wird in den Werken der Land Art das Empfinden für Zeit verstärkt.<sup>552</sup>

---

DOREN, ALFRED: Wunschräume und Wunschzeiten, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 4 (1924-1925), Berlin 1927, S. 158-205, zit. S. 158, Anm. 1.

<sup>548</sup> „raum im philosophischen sinne, als eine form des denkens oder anschauens.“ Art. Raum, in: J. GRIMM / W. GRIMM, Deutsches Wörterbuch (1893), Bd. 8, Sp. 283.

<sup>549</sup> „On a beach in Cornwall in 1970 I made a spiral of seaweed below the tide line. I like the idea that my work, lasting only a tide, was interposed between past and future patterns of seaweed of infinite variation, made by natural and lunar forces, repeating for millions of years.“ CODOGNATO, Interview Long (1998), [S. 13].

<sup>550</sup> LONG, Long replies to a Critic (1983), S. 21; Im letzten Sprechteil des Filmes gibt Long kund, daß er manche Außenskulpturen, nachdem er sie photographisch festgehalten habe, wieder zerstöre aus Respekt vor dem Ort. Dieses Argument ist nicht einleuchtend, da er demzufolge alle seine Skulpturen ebnen müßte. Überzeugender klingt die zweite Äußerung, daß er über Erhalt oder Zerstörung je nach Ort gefühlsmäßig entscheide, gewiß nicht nur abhängig von den natürlichen Bedingungen, sondern auch von seiner Stimmung oder der Zufriedenheit mit der Skulptur: HAAS (Regie), Richard Long in der Sahara (1992).

<sup>551</sup> „Ähnlich [zu Walter De Marias *Lightning Field*, M.-L. G.] machen die ephemeren Wanderungen des Briten Richard Long, denen seit 1967 Zeichnungen, Landkarten und Fotografien zugeordnet werden, das wechselnde Verhalten und Erleben in der Landschaft zu einem ewigen Thema. Die dauerhaft präsenten Zeugnisse gelten ihm dabei gleichrangig als Formen der ‚Skulptur‘. Long gliedert seine gesamte künstlerische Arbeit in den jahrhundertalten Prozeß des Umgestaltens von Landschaften ein.“ KELLEIN, THOMAS: Jeden Tag ein Denkmal! Die unerwartete Denkmaltreue und Denkmalliebe der Kunst nach 1960, in: Diers, Michael (Hrsg.): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Berlin 1993 (Artefact; 5), S. 209-222, zit. S. 211.

<sup>552</sup> „Einen ganz entscheidenden Impuls erhält die Thematisierung von Zeit Ende der sechziger Jahre durch die Ausweitung der Grenzen des gewohnten Raumes (Atelier, Museum, Straßen, Plätze) in den grenzenlosen Raum der Landschaft, des Meeres und des Himmels. Die damit möglich werdende grenzenlose Fortbewegung einer-

Die Ephemerität der Longschen Skulpturen als ganzes verweist auf die Vergänglichkeit der Form, der äußeren Form, aber zugleich auch der Binnenform. Dahinein spielt die Polarität von Ordnung und Unordnung, die für die Kunst der siebziger Jahre als charakteristisch bezeichnet werden kann.<sup>553</sup> Die äußere Form der Skulpturen läßt sich dem Begriff Ordnung zuweisen, da Longs Skulpturen klare Linien aufweisen. Sie bilden geometrische Formen. Die innere Form hingegen besteht aus vielen Einzelteilen von Steinen oder Holzstücken, die Long zu einer Struktur oder zu einem Muster zusammenlegt. Die relative Unordnung der Einzelteile wird durch die Außenlinie der Skulptur in eine Form, in eine Ordnung gebracht. Die beiden Stilrichtungen der sechziger und siebziger Jahre, das Bemühen nach der äußersten Einfachheit sowie der zufällig oder absichtlich geschaffenen Ordnung,<sup>554</sup> bedient Long beide.

Seine Skulpturen brächten Ordnung ins Chaos, und die Schaffung von Ordnung sei ein Grundbedürfnis der menschlichen Natur, wie Long befindet.<sup>555</sup> Doch auch die Wanderungen sieht Long als ein Ordnen von Ideen, von Raum und von Zeit.<sup>556</sup> Die Windpfeilarbeiten erachtet er als ein Ordnen, als ein Zusammenbringen von Windrichtung und der Richtung der Steine entlang des Weges.<sup>557</sup>

Im Gegensatz zu den Stein- oder Holzskulpturen mit ihrer klar umrissenen Außenform weisen die Schlammarbeiten eine verlaufende Form auf. Zwar sind auch sie als geometrische Formen angelegt, doch die Wischspuren sprengen die klaren Linien auf, sie gehen über die Kreislinie hinaus. Die Würfe von Schlamm oder Wasser an Wände ordnen sich überhaupt nicht geometrischen Formen unter. Hier bestimmt nicht Long die Form des Materials, das Material sucht sich selbst eine Form. Neuerdings bricht er die Kreise auf, doch erachtet Long dies nur als eine andere Form, Kreise zu benutzen.<sup>558</sup>

---

seits und das durch Natureinwirkung allmähliche Verschwinden künstlerischer Spuren andererseits – das Bewußtsein der räumlichen und zeitlichen Unendlichkeit hier und das der Vergänglichkeit dort – erzeugen ein verstärktes Empfinden für Zeit.“ JOACHIMSEN, MARGARETHE: Zeit zwischen Entgrenzung und Begrenzung der bildenden Kunst heute, in: Baudson, Michel (Hrsg.): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Ausst.-Kat., Kunsthalle Mannheim u. a., Weinheim 1985, S. 219-239, zit. S. 224.

<sup>553</sup> „The space of the 70s is an open space, to which the individual artwork relates as the pier does to the ocean. The ocean defines the pier and gives its meaning: for the circumscribed always draws its meaning from the uncircumscribed. Piet Mondrian, in the paintings which have become famous under the title of ‚Pier and Ocean‘, and from which the title of this exhibition is borrowed, brought together the ordered – the man made pier – and the unordered, the formless ocean, as a dualistic conception within a single pictorial space. In the works of the 70s the unordered space is present without being depicted.” G. VON GRAEVENITZ, Introduction (1980), S. 6.

<sup>554</sup> ARNHEIM, RUDOLF: Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung [Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order, Berkeley u. a. 1971], aus dem Amerik. vom Verf. [1979], 2. Aufl., Köln 1996, S. 20.

<sup>555</sup> „I suppose, rearranging stones into a circle, that’s bringing order. Putting order in the chaos, that’s probably a definition of human nature. It is the way you show yourself as a human being, to make a kind of order in the natural world.” GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 10.

<sup>556</sup> „It [the walk, M.-L. G.] is a mark but it is an invisible mark. It is only a mark on the map. [...] in that sense it is different from making a sculpture, the walk itself is ordered only in time and space. It is not an ordering of materials. / So often I think art can be just an ordering of ideas. Well, it can be what you want to be, or what you make of it. There are many subtle forms of order.” EBD., S. 10.

<sup>557</sup> „Perhaps the only order in that whole enterprise was just the idea to make art out of .... [sic] to bring together the direction of the wind from day to day and the places where I found the stones on my particular route, the walk I was making.” EBD., S. 10.

<sup>558</sup> „But, it’s just another way of doing a circle. I had the idea seeing a natural-looking broken circle in the landscape, maybe a patch on a hillside with a jagged path or an animal track going through it, or whatever.” HOOKER, *Stepping Stones*, Interview Long (2002), S. 309.

Die von Long bevorzugten Formen für die Skulpturen sind Kreis, Linie, seltener Ellipse, Spirale, Labyrinth und Kreuz. Bei Kreis und Linie handelt es sich um Umsetzungen der beiden zueinander paradoxen Zeitvorstellung eines zyklischen Zeitablaufs beziehungsweise eines geradlinigen Zeitverlaufs. Long sagt aus, er benutze diese Formen ihrer Einfachheit und ihrer allgemeinen Verständlichkeit wegen;<sup>559</sup> Linien benutze er aufgrund ihrer hinweisenden Wirkung, Kreise dagegen seien geschlossener und hätten für ihn die Bedeutung eines Rastplatzes.<sup>560</sup> Longs einfache Formen sind aber auch eine Entlehnung aus den englischen Gärten und aus der Minimal Art. Die geraden Linien und Kreise entlehnt er dem formalen Garten: geradlinige Wege, rechteckige oder quadratische Beete oder kreisförmige Platzanlagen; seine Schlingellinien den gewundenen Wegen des „englischen Gartens“. Robert Morris, Künstler und Theoretiker der Minimalisten, hat geschrieben, daß die Einfachheit der Form nicht Einfachheit der Erfahrung bedeute, vielmehr die Beziehungen der Form ordne. Symmetrie, Abstraktheit, non-hierarchische Anordnung der Teile der Skulptur sowie eine generelle Einheit zeichneten diese Kunstwerke aus.<sup>561</sup> Diese Merkmale treffen auch auf die Skulpturen von Long zu.

Long schafft stets von neuem Kreise. Durch die perspektivische Verzerrung jedoch, erscheinen diese auf seinen Photographien als Ellipsen, die sich das Auge zu einem Kreis denkt. Die Abwandlung der Kreise probiert er in der Schlammarbeit *FROM ONE TO ANOTHER* CONTEMPORARY ARTS MUSEUM OF HOUSTON 1996 (Abb. 20) aus. Sie besteht aus Kreissegmenten, die Long durch das Verwischen von Schlamm auf die Ausstellungswand in Houston aufgetragen hat.

Die Form des Labyrinthes kann mit dem Weg des Lebens gleichgesetzt werden (vgl. Kap. „Lebensweg“). Ähnlich belegt ist auch die Spiralforn, mit der sich Long dem Thema Vergänglichkeit und Zerfall nähert, da die Spirale als Symbol des Lebens und als Symbol der

---

<sup>559</sup> „Well, I have to say that the first time I used a circle I had no idea why I used it. It seemed like a good idea at the time, but having made it, it looked great and seemed a very strong and powerful image, and I have used it ever since. There are a lot of things theoretical and intellectual to say about lines and circles, but I think the very fact that they are images that don't belong to me and, in fact, are shared by everyone because they have existed throughout history, actually makes them more powerful than if I was inventing my own idiosyncratic, particular Richard Long-type images. I think it cuts a lot of personal unwanted aesthetic paraphernalia. [...] In fact, they actually allow me to home in on other things, so the circles stay the same in the different places I make them around the world but the places change. It means that the viewer of my work is noticing that there are circles, but he is also seeing that the places are changing and the materials are changing. I think, anyway, a circle is such an open system and that it can be a vehicle for perhaps any idea under the sun. It is a freedom, as you say. I can make circle of words, I can make a circle of stones, I can make a circle of mud with my hands on a wall, I can walk in a circle for one hundred miles. It is a completely adaptable image and form and system.” CORK, Interview Long (1991), S. 250.

„I made my first circle in 1966 without thought, although in hindsight I know it is potent for all the reasons you describe. A circle is beautiful, powerful, but also neutral and abstract. I realized it could serve as a constant form, always with new content. A circle could carry a different walking idea, or collection of stones, or be in a different place, each time. / A circle suits the anonymous but man-made character of my work. My ideas can be expressed better without the artistic clutter of idiosyncratic, invented shapes. / Circles and lines are also practical, they are easy to make. A line can be just by aligning features in the landscape, and it can point to the horizon, into the distance. / The particular characteristics of each place determine which is most appropriate, a circle or a line. It's always obvious. A circle is more contemplative, focused, like a stopping place, and a line is more like the walk itself.” CODOGNATO, Interview Long (1998), [S. 13].

<sup>560</sup> „A line usually has the characteristic of pointing out of or beyond itself, maybe to the horizon, so often the alignment of the viewer is important. Circles are different, they are more enclosed, more of a stopping place.” CORK, Interview Long (1991), S. 252.

<sup>561</sup> „Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience. Unitary forms do not reduce relationship. They order them.” MORRIS, Notes on Sculpture (1974), S. 198 u. 216.

Entropie gesehen werden kann. Diese Deutung der Spiralförmigkeit hat Robert Smithson in den theoretischen Äußerungen zu seiner Arbeit *Spiral Jetty* dargelegt. Zu der aus Steinen bestehenden Mole, die Smithson 1970 in den Great Salt Lake in Utah geschüttet hat (vgl. Kap. „Material“), existieren neben einem Film, der die Herstellung dokumentiert, noch ein Essay des Künstlers sowie Filmskizzen.

Der mit Photographien der Mole illustrierte, 1972 zwei Jahre nach der Entstehung von Außenarbeit und Film publizierte gleichnamige Text Smithsons zu *Spiral Jetty* (Abb. 55)<sup>562</sup> gibt Auskunft über die Vorgeschichte des Werkes, Smithsons Annäherung an den Ort und eine Ortsbeschreibung. Nur in diesem Essay finden sich seine Assoziationen zur Spiralförmigkeit sowie Ausführungen über die Schneidearbeiten im Filmstudio.

Als Motive des Filmes sind, neben geologischen und naturwissenschaftlichen Bezügen, Licht und die Farbe Rot, das Fließmotiv (LKW = Schütten = Verfließen von Zeit) und der Tod zu nennen. Entgegengesetzt zur symbolischen Bedeutung der Spirale im Sinne des Relativen, des Werdenden sowie von Wiederkehr und Erneuerung legt Smithson in seinem Essay *The Spiral Jetty* seine Auffassung von Rückwärtsgerichtetheit dar. Im Folgen der Spirale vom Ufer zum Zentrum hin, sieht er den Gang zu den eigenen Wurzeln, in die Vergangenheit.<sup>563</sup> Zudem sei für ihn die Spirale Maß, aber Maß der Unbestimmtheit und des Irrationalen. In der Spirale sein bedeute gleichzeitig, außerhalb von ihr zu sein; ihr Doppelsinn verstärke sich mehr, als daß er sich aufhebe.<sup>564</sup> Diese Gedanken ebenso wie die Linksdrehung der Spirale, die negativ mit der Vorstellung von Tod belegt ist, lassen sie zum geeigneten Ausdrucksmittel von Smithsons Entropieauffassung werden, noch dazu an einem durch menschlichen Eingriff zerstörten Ort, einem entropischen Ort.

Entropie beschreibt nach dem Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik einen Prozeß, bei dem unterschiedliche Energiezustände durch Wärmeaustausch zu einem nicht rückgängig zu machenden Gleichgewicht gelangen; heiße Gegenstände kühlen ab, natürliche Prozesse münden immer in eine Vergrößerung der Unordnung, die durch Entropie gemessen werden kann.<sup>565</sup> Smithsons Begriff der Entropie bezeichnet die Verlaufsrichtung eines irreversiblen Prozesses in ein Chaos, das er mit Leere und Tod, Denkmal und Zeit in Verbindung bringt. In den heutigen Monumenten, die er synonym setzt mit Kunstwerken, verschmelzen Vergangenheit und Zukunft in eine objektive Gegenwart. Da sie aus artifiziellen Materialien bestehen, seien sie nicht für die Ewigkeit, sondern gegen sie gebaut, so daß eine systematische Reduktion der Zeit erfolge.<sup>566</sup> Smithsons Entropiedefinition übe eine Schlüsselfunktion zur Neubestimmung des Denkmalsbegriffs aus,<sup>567</sup> der in der Verbindung des ephemeren Erscheinens mit dem ewigen Gedächtnis natürliche und künstliche Aspekte vertauscht<sup>568</sup>.

Long hat sich nie zu diesem Werk Smithsons geäußert, auch nicht zur Entropie. Da Long jedoch sein Wirken mit Ordnung und Unordnung sprachlich faßt, kann davon ausgegangen

---

<sup>562</sup> SMITHSON, *Spiral Jetty* (1996), S. 143-153.

<sup>563</sup> „Following the spiral steps we return to our origins, back to some pulpy protoplasm, a floating eye adrift in an antediluvian ocean.“ EBD., S. 148.

<sup>564</sup> „For me scale operates by uncertainty. To be in the scale of the Spiral Jetty is to be out of it. [...] Ambiguities are admitted rather than rejected, contradictions are increased rather than decreased – the *alogos* undermines the *logos*.“ EBD., S. 147.

<sup>565</sup> LOVELOCK, *Gaia-Prinzip* (1991), S. 45-47.

<sup>566</sup> SMITHSON, ROBERT: *Entropy and the New Monuments* [1966], in: ders.: *Collected Writings* (1996), S. 10-23, zit. S. 11.

<sup>567</sup> MESCHÉDE, FRIEDRICH: „Wie weit reicht die Kunst in's Innere der Welt?“, in: ders., Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß (1989), S. 72.

<sup>568</sup> KELLEIN, *Jeden Tag ein Denkmal!* (1993), S. 212.

werden, daß er mit der Thematik der Entropie vertraut ist, zumal dies ein die sechziger Jahre bestimmendes Thema gewesen ist, denn wiederum Smithson hat 1966 in seinem Aufsatz „Entropy and the New Monuments“ Werke der Minimal Art von Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris und vielen anderen wegen ihrer Verknüpfung von Raum und Zeit und der Verdeutlichung von Zeit unter den Gedanken der Entropie gefaßt.<sup>569</sup>

## 5. Naturerfahrung

To see a World in a grain of sand  
And a heaven in a wild flower –  
Hold infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an hour.

William Blake, *Auguries of Innocence*, 1804<sup>570</sup>

### *Pittoresk, Erhaben, Schön*

Die sinnliche Wahrnehmung von Natur und Kunst wurde um 1800 mit den Begriffen des Schönen („beauty“), Erhabenen („sublime“) und Pittoresken („picturesque“) gefaßt.<sup>571</sup> Bei allen unterschiedlichen Definitionen handelte es sich doch immer um eine Betrachtungsweise, eine „Gedankenperspektive“ im Moritzschen Sinne. Insbesondere das Pittoreske war eine Methode, auf die Landschaft als eine Sequenz von wechselnden Blickpunkten zu schauen.<sup>572</sup> Es war ein Zusammenspiel aus Singulärem und Multiplem und Formelhaften; die Wiederholung von Bildern ist die Voraussetzung für die Singularität, durch sie wird Wiedererkennen gewährleistet.<sup>573</sup> Es war eine unideale Vielfalt ohne Einheit, eine beherrschbare Vielfalt.<sup>574</sup>

---

<sup>569</sup> SMITHSON, Entropy and the New Monuments (1996), S. 10-23.

<sup>570</sup> Anfangsverse von: BLAKE, WILLIAM: *Auguries of Innocence* [um 1804], in: ders.: *Selected Poetry*, hrsg. von Michael Mason, Oxford/New York 1996, S. 173-176, zit. S. 173.

<sup>571</sup> Eine Zusammenstellung der französischen Interpretationen zu diesen Begriffen bei: KNABE, PETER-ECKHARD: *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972.

<sup>572</sup> „[...] method of looking at landscape as a sequence of changing vistas“, „[...] a way of looking at scenery as if it were a landscape garden to resemble a picture“ HEFFERNAN, JAMES A. W.: *The Re-Creation of Landscape. A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner*, Hanover/London 1984, S. 7; „views“ HUNT, JOHN DIXON: *The picturesque Legacy to modernist Landscape Architecture*, in: ders.: *Gardens and the Picturesque* (1992), S. 285-303, zit. S. 287.

<sup>573</sup> „[...] the *singular* and the *formulaic* or repetitive may be semantically opposed, they are nonetheless conditions of each other: the two logical halves of the concept *landscape*. The priorness and repetition of pictures is necessary to the singularity of the picturesque, because for the beholder singularity depends on being recognized as such, a re-cognition made possible only by a prior example. If the definition of the picturesque is beautifully circular, that is because what allows a given moment of the perceptual array to be seen as singular is precisely its conformation to a multiple.“ KRAUSS, ROSALIND E.: *The Originality of the Avant-Garde* [1981], in: dies.: *The Originality of the Avant-Garde* (1985), S. 151-170, zit. S. 166.

<sup>574</sup> „Ein Werk ist pittoresk, wenn es sich in ein Verhältnis unmittelbarer Similarität zum Rezeptionsbewußtsein bringt. Anders als das Schöne ist das Pittoreske eine unideale Vielfalt ohne Einheit, anders als das Erhabene eine durchaus beherrschbare Vielfalt. [...] Pittoresk etwa ist eine Landschaft, die unsere Wahrnehmung in der Gruppierung und im Vergleich von Komponenten beschäftigt.“ LOBSIEN, ECKHARD: *Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken*, in: Smuda, Manfred (Hrsg.): *Landschaft*, Frankfurt am Main 1986, S. 159-177, zit. S. 163.



Im 20. Jahrhundert wurden diese Kategorien auf die neuen Umstände angepaßt und zum Ende des Jahrhunderts wurden von der Naturphilosophie neue Begriffe geschaffen, die Naturerfahrung als leibliche Erfahrung darlegen.

Long schafft pittoreske Ansichten einerseits durch Sequenzen seiner Skulpturen in verschiedenen Ansichten, andererseits durch die von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts aufgestellten Zuordnungen. Der Rahmen in Kombination mit dem weißen Holzring in den verschiedenen Aufnahmen von ENGLAND 1967 (Abb. 3) erzeugt Uvedale Prices Verschleierung und Neugier („concealment“, „curiosity“) sowie William Gilpins Kopplung von Einfachheit und Mannigfaltigkeit („happy union of simplicity and variety“), die Erwartung („love of novelty“) erzeugt, und es finden sich bei Long die Irregularität („irregularity“) von Price und Richard Payne Knight.<sup>575</sup> In gleicher Weise verstecken Longs Kartenarbeiten auf den ersten, flüchtigen Blick die primären Karteninhalte ebenso wie sie seine Wege offenlegen.

Die Suche nach dem Pittoresken läßt sich mit dem Sport des Jagens vergleichen, immer auf der Jagd nach neuen Ansichten.<sup>576</sup> Unter den Land-Art-Künstlern hat Robert Smithson diesen Begriff Anfang der siebziger Jahre wieder ins Spiel gebracht. Er beruft sich auf Gilpin und Price und die Reaktion des Amerikaners Frederick Law Olmsted. Smithson entwickelt aus dem Pittoresken für die Landschaft einen „dialektischen Materialismus“, der die Dinge nicht als isolierte Objekte, sondern in ihren vielfältigen Beziehungen zueinander sieht. Das Pittoreske sei nicht eine Bewegung des inneren Bewußtseins, es basiere auf der realen Landschaft.<sup>577</sup> Auch die Stahlskulpturen Richard Serras lassen sich mit dem Begriff des Pittoresken deuten.<sup>578</sup>

Während Gilpin und Knight in der Glätte und Sanftheit („smoothness“) eine enge Verbindung zwischen dem Pittoresken und dem Schönen sahen, erblickte Price im Schönen das Gegenteil des Pittoresken. Es stelle neben der Glätte Jugend und Frische sowie graduelle Variation dar und biete ein Vergnügen für das Auge („pleasure to the eye“), wohingegen er das Pittoreske mit Rauheit, Alter und Verfall sowie plötzlicher Variation verknüpfte.<sup>579</sup> Hieran tritt die Vieldeutigkeit dieser Begriffe zutage.<sup>580</sup>

Auf die Land Art läßt sich der Begriff des Pittoresken deswegen anwenden, weil sich diese Kunstrichtung mit dem Einsatz wirklicher Medien („actual media“) genau wie das damalige Pittoreske mit dem Kult der Natur gegen die Hochkunst, gegen den kultivierten Geschmack und gegen die Sophistikation der Gesellschaft wandte.<sup>581</sup>

Die Erfahrung des Schönen ist ambivalent, in seiner Verlockung verlangt es Distanz.<sup>582</sup> Longs Skulpturphotographien weisen eben diese Ambiguität auf. Sie sind schön durch die

---

<sup>575</sup> PRICE, Essays on the Picturesque (1971), S. 22; GILPIN, Three Essays (1972), S. 28; KNIGHT, Analytical Inquiry (1972), S. 161.

<sup>576</sup> ANDREWS, Search for the Picturesque (1989), S. 67.

<sup>577</sup> „The picturesque, far from being an inner movement of the mind, is based on real land; it precedes the mind in its material external existence. We cannot take a one-sided view of the landscape within this dialectic.“ SMITHSON, Frederick Law Olmsted (1996), S. 160.

<sup>578</sup> BOIS, YVE-ALAIN: A picturesque Stroll around *Clara-Clara*, in: October (1984), H. 29, S. 32-62.

<sup>579</sup> „Beauty and picturesqueness are indeed evidently founded on very opposite qualities; the one on smoothness, [S. 69] the other on roughness; the one an gradual, the other an sudden variation; the one on ideas of youth and freshness, the other an those of age, and even of decay.“ PRICE, Essays on the Picturesque (1971), S. 68, „pleasure to the eye“ S. 37.

<sup>580</sup> „In any case, *picturesque* was a verbal chameleon.“ HEFFERNAN, Re-Creation (1984), S. 5.

<sup>581</sup> TILLIM, SIDNEY: Earthworks and the new Picturesque, in: Artforum 7 (Dec. 1968), H. 4, S. 42-45, zit. S. 43.

<sup>582</sup> „Das Schöne verlockt, aber läßt nicht an sich herankommen, es verlangt Distanz.“ G. BÖHME, Das Schöne und andere Atmosphären (1985), S. 194.

Einbindung einer einfachen Skulptur in eine „schöne“ Landschaft. Das Schöne in der konzeptuellen Kunst bezieht sich nicht mehr auf Äußerlichkeiten, vielmehr auf die Kategorien der Erscheinungswelt sowie auf den Unterschied zwischen Begriff und Gegenstand.<sup>583</sup>

Für das Sublime wurden im 18. Jahrhundert die Zuordnungen von Dunkelheit, Stille, Unendlichkeit, abrupte Brüche, Größe und Schrecken verbunden mit Erstaunen vorgenommen, die in gefährvollen Naturereignissen wie Erdbeben, Stürmen gesehen wurden.<sup>584</sup> Die unvermuteten Brüche, die sich in den ha-has der Landschaftsgärten umgesetzt finden, lassen sich für Longs *A LINE IN SCOTLAND CUL MÓR* 1981 (Abb. 63) feststellen, eine Photographie, auf der die Steinlinie kurz vor dem Abgrund eines Berges endet. Ein ähnliches Gefühl des Schreckens erzeugt Long in seiner Photographie *A LINE IN CALIFORNIA* 1982 (Abb. 77). Durch das Beiseiteräumen großer, dunkler Steinbrocken schafft Long eine kontrastierende Negativform, die den helleren Gerölluntergrund freilegt. Nicht nur daß Long diese Linienskulptur einen Abhang hinunterstürzen läßt, er photographiert sie aus gebückter oder sitzender Stellung so, daß unklar bleibt, wo sie endet. Sie verschmilzt mit dem Berg des Mittelgrundes, der wiederum durch Nebel- oder Wolkenschwaden mit dem Bergmassiv des Hintergrundes verbunden ist.

Beim *CIRCLE IN MEXICO* 1979, ebenfalls von einem tiefen Standpunkt aufgenommen, befinden sich zu einem Kreis zusammengetragene Steine an einer seichten Neigung. Wo und wie der Berg endet, ist auch hier nicht genau zu bestimmen. Wolkendunst leitet zu dahinterliegenden Gipfeln. Dieses ungewisse, sublime Angstempfinden wird durch zwei Riesensteine verstärkt, die sich hinter dem Steinkreis auftürmen.

Gerade im Steinernen, im dem Menschen Fremdesten, wird das Erhabene im 18. Jahrhundert erkannt.<sup>585</sup> Daher stellt sich zwangsläufig bei Longs Arbeiten ein sublimes Gefühl ein, wenn er das Material Stein verwendet.

Die Begrifflichkeiten sind an Äußerlichkeiten schwer zu fassen; sie sind komplexe Paradigma.<sup>586</sup> Barnett Newman hat mit seinem großformatigen Ölgemälde *Vir heroicus sublimis* und seinem Text „The Sublime is now“ die Aktualität des Erhabenen für das 20. Jahrhundert be-

---

<sup>583</sup> „Schön in der konzeptuellen Kunst sind die kategorialen Bedingungen der Erscheinungswelt. Dabei kommt es zu einer besonderen Identität von Sprache und Kunstgegenstand. Die Verbalisierung tritt an die Stelle von Materialisierungen. Das Schöne bezieht sich auf den Unterschied zwischen Begriff und Einzelding.“ GAPPMAYR, HEINZ: Der Begriff des Schönen und die konzeptuelle Kunst, in: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): „schön“. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs, München 1976 (Grundfragen der Literaturwissenschaft, N. F.; 1), S. 142-145, zit. S. 145.

<sup>584</sup> „Darkness, vacuity, silence, and all other absolute privations of the same kind, may also be sublime by partaking of infinity; which is equally a privation or negative existence. [...] All the great and terrible convulsions of nature; such as storms, tempest, hurricanes, earthquakes, volcanos, &c. excite sublime ideas and impress sublime sentiments by the prodigious exertions of energy and power, which they seem to display.“ KNIGHT, *Analytical Inquiry* (1972), S. 369 f.; „[...] astonishment is this state of the soul, in which all motions are suspended with some degree of horror: the sublime also, being founded on ideas of pain and terror, like them operates by stretching the fibres beyond their natural tone.“ PRICE, *Essays on the Picturesque* (1971), S. 87; „[...] abrupt and rectangular breaks have more of the nature of the sublime.“ SHENSTONE, *Unconnected Thoughts* (1994), Bd. 1, S. 84.

<sup>585</sup> Zur Rolle des Steines um 1800 und seine Nähe zu Knochen und damit zum Thema Tod: H. BÖHME, *Das Steinerne* (1989), S. 128.

<sup>586</sup> „Der schöne oder erhabene Gegenstand wirkt wie ein Zeichen, dessen Bedeutung sich um so länger niederschlägt, je weniger sein Kontext determiniert ist, je komplexer sein Paradigma ausgestattet ist, je freier sich sein Verweisungsimpuls auslaufen kann.“ LOBSIEN, *Landschaft als Zeichen* (1986), S. 165.

wiesen. Für Newman beinhaltet das Sublime, Bilder aus sich selbst heraus zu schaffen.<sup>587</sup> In der Analyse dieser beiden Arbeiten bewirkt Jean-François Lyotard eine weitergefaßte Definition des Erhabenen. Es sei eine „Eventualität“, eine Angst, die aber auch Lust bedeuten könne, das Hier und Jetzt; es kann nicht gezeigt, nur wahrgenommen werden, es heißt „Kunst erfahren“.<sup>588</sup> Genau wie Lyotard zieht auch Robert Rosenblum eine Verbindung vom romantischen Sublimen zur Kunst der Avantgarde.<sup>589</sup> Das Erhabene in der zeitgenössischen Kunst steht zwischen dem Wahrnehmbaren und dem Unsichtbaren; es ist das Unaussprechliche, das als Metapher für das „Geistige“ oder das „Immaterielle“ steht.<sup>590</sup>

### *Atmosphären und Natur-Sinn*

Diese Trennung in Schönes, Erhabenes und Pittoreskes ist in der Erfahrung der Natur nicht aufrechtzuerhalten. Diese Trennung zu überwinden, gelingt mit der Begrifflichkeit der heutigen Naturästhetik. In der „Spannung zwischen Sujet und Medium ereignet sich das Sublime, nicht in rationalen Zuschreibungen für diesen Begriff.“<sup>591</sup> Das Naturschöne ist sprachlich nicht faßbar; Sprache kann nur Metapher sein für das Phänomen der Natur.<sup>592</sup> Die Natur ist ein Ganzes und wird als ein solches erfahren, das uns jedoch immer fremd bleibt.<sup>593</sup> „Die Bezie-

---

<sup>587</sup> „We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful.” NEWMAN, BARNETT: *The Sublime is Now* [1948], in: ders.: *Selected Writings and Interviews*, hrsg. von John O'Neill, Anm. von Mollie Mc Nickle, Vorw. von Richard Shiff, New York 1990, S. 170-173, zit. S. 173. Von Desorientierung und Totalität, also erhabenen Zuordnungen, spricht für Newmans Arbeit: IMDAHL, MAX: Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III, in: Pries, *Das Erhabene* (1989), S. 233-252, zit. S. 238 u. 249.

<sup>588</sup> LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur* 38 (1984), H. 2, S. 151-164, zit. S. 153 f. u. 157.

<sup>589</sup> *Sublime Qualitäten bei den amerikanischen Malern Mark Rothko, Barnett Newman, Jackson Pollock und Clyfford Still untersucht*: ROSENBLUM, ROBERT: *The abstract Sublime*, in: *Art News* 59 (Febr. 1961), H. 10, S. 38-41 u. 56-58. Auch er bescheinigt dem Sublimen einen unpräzisen und irrationalen Charakter: „As imprecise and irrational as the feelings it tried to name, the Sublime could be extended to art as well as to nature.” EBD., S. 41.

<sup>590</sup> „Das zeitgenössische Erhabene wird als eine positive Leere verstanden, als eine ekstatische Pattsituation zwischen dem Wahrnehmbaren und dem Unsichtbaren. Das Konzept hat eher mit elektrischer Übertragung als mit einem festen Medium zu tun; der Raum wird durchdrungen und aufgeladen, und wahrnehmendes Subjekt und Wahrgenommenes werden miteinander verbunden. Der Begriff des Erhabenen fungiert also als eine Variable, als eine Art Deckname für das Große Unaussprechliche, das in der physischen Welt als das ‚Geistige‘, das ‚Immaterielle‘, das ‚Erotische‘ und sogar als das ‚Göttliche‘ bekannt ist.“ RICHARD, FRANCES: James Turrell und das unmittelbare Erhabene, in: Bashkoff, Tracey (Hrsg.): *Über das Erhabene*. Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell, Ausst.-Kat., Deutsche Guggenheim Berlin, New York 2001, S. 85-105, zit. S. 87.

<sup>591</sup> „Das Sublime ist in der Tat ein Thema der modernen Kunst, nicht jedoch im Sinne kantischer Vernunftmetaphysik. Vielmehr ereignet es sich in der Spannung zwischen Sujet und Medium, d.h. in jenem Riß im Sein, den das Bild ausmacht.“ BÖHME, GERNOT: *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 11.

<sup>592</sup> „Was vom Naturschönen in unsere Sprache hineinreichen mag, ist nicht Begriff, sondern allenfalls Chiffre und Metapher in jenem Doppelstand des poetischen Sprechens, das spricht, ohne herrschend zu bestimmen, und im streng durchgearbeiteten Bild schweigt. Im Maße wie im Naturschönen der Begriff *nicht* seine Repräsentation findet, sind die eigensinnigen Zeichenspurten gewahrt, welche die Natur zur Entzifferung ausgelegt hat.“ BÖHME, HARTMUT: *Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich?* in: ders.: *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main 1988, S. 38-67, zit. S. 48.

<sup>593</sup> „Aber die Natur wird nicht nur als Ganzes gedacht, sondern als Ganzes erfahren. Sie ist auch für uns das übermächtige und geheimnisvolle Gegenüber. Selbst wenn wir es nicht denken können, so *leben* wir doch im Ganzen. Zwar ist jede Form dieses Lebens in der Regel die der Entfremdung, d.h. ‚die Wirklichkeit unseres Lebens ist durch Abgrenzung vom Ganzen bestimmt. Das Ganze, in dem wir doch leben und zu dem wir gehören, ist uns ein Fremdes, ein Anderes.“ BÖHME, GERNOT: *Die Aktualität der Naturphilosophie*, in: ders.: *Natürlich Natur* (1992), S. 29-43, zit. S. 40.

hung des Menschen zur Natur entscheidet sich zuerst in seiner Beziehung zum eigenen Körper.“<sup>594</sup> Das „am eigenen Leibe spüren“ der Natur bedeutet „Betroffenheit“, Betroffensein von der Natur.<sup>595</sup> „Wahrnehmen heißt die Anwesenheit von etwas im und durch das Medium zu spüren.“<sup>596</sup> Wahrnehmen heißt das Eintauchen in „Atmosphären“, es heißt leiblich in etwas einzutreten.<sup>597</sup> Atmosphären sind die „Beziehung von Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden [...] Dieses *Und*, dieses zwischen beidem, dasjenige, wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind“.<sup>598</sup> „Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.“<sup>599</sup> Atmosphären sind „ergreifende Gefühlskräfte“, deren Räumlichkeit, deren unbestimmte Weite wichtig ist. Darin gelangt man in Stimmungen, die weder rein objektiv, noch rein subjektiv sind.<sup>600</sup> Die Dinge darin werden in ihren „Ekstasen“ wahrgenommen, den Anzeichen, „durch die etwas aus sich heraustritt und eine Atmosphäre verbreitet“, das ist ihre „Physiognomie“.<sup>601</sup>

Die sinnliche Erfahrung der Natur und ihre Umsetzung im Kunstwerk ist das Anliegen Richard Longs.<sup>602</sup> Long äußert, seine Kunst handle von seinen Sinnen, seinem Instinkt, seinem eigenen Maß und seinem physischen Engagement.<sup>603</sup> Daher gehört zu den Skulpturphotographien die umgehende Natur unabdingbar dazu. Die Skulptur allein könnte nicht seine Gefühle beim Gestalten ausdrücken, denn Long richtet sie nach Form, Lage und seinem Aufnahme-standpunkt beim Fotografieren an der Natur aus.

Long taucht in die Atmosphären der Natur ein. Er wird von der Natur ergriffen. Fast immer wird in seinen Photos Weite gezeigt. Seine Skulpturen in der Landschaft sind „schön“, „erhaben“ und „pittoresk“ zugleich. Das Verschwimmen dieser Begriffe untereinander wurde in allen Definitionsversuchen immer wieder belegt.

<sup>594</sup> „Deshalb muß heute jede Naturphilosophie auch zugleich auch Philosophie des menschlichen Leibes sein.“ EBD., S. 39.

<sup>595</sup> „In der Betroffenheit bzw. im Engagement eigenen Naturseins ist die Abhängigkeit oder das Getragensein von der Natur, die ich nicht selbst bin, enthalten. Diese Natur erscheint also nicht als das An-Sich-Sein, sondern sie erscheint als Natur für mich.“ BÖHME, GERNOT: Leib: Die Natur, die wir selbst sind, in: ders.: Natürlich Natur (1992), S. 77-93, zit. S. 85.

<sup>596</sup> G. BÖHME, Eine ästhetische Theorie der Natur (1992), S. 131.

<sup>597</sup> Der Begriff der „Atmosphäre“ wurde von Gernot Böhme geprägt: EBD., S. 137-140; DERS.: Das Schöne und andere Atmosphären (1985), S. 199-202; aber vor allem in den gesammelten Aufsätzen: DERS.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik (1997); zuletzt: DERS.: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001, S. 45 f.

<sup>598</sup> G. BÖHME, Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik (1997), S. 22 f.

<sup>599</sup> EBD., S. 34.

<sup>600</sup> G. BÖHME, Das Schöne und andere Atmosphären (1985), S. 199.

<sup>601</sup> G. BÖHME, Physiognomik in der Naturästhetik (1997), S. 137, ebenfalls in: DERS.: Ästhetische Theorie (1992), S. 137 f.

<sup>602</sup> Von der Erfahrung der Landschaft durch „ihre leibliche Gegenwart“ und die Hinzunahme von Sinneserfahrungen und physischen Anstrengungen bei Long spricht auf einer theoretischen Ebene ohne tiefere Werkanalyse: WILDERMUTH, Long und die Nähe der Dinge (1985), S. 5 u. 14. Daß die Erfahrung Longs durch den Körper bestimmt wird, hält ferner fest: WERD, Zwischen Landschaft und Museum (2001), S. 36; „Anmutungen“, einem Begriff Gernot Böhmes in Bezug zu seinen „Atmosphären“, stellt für Long fest, faßt darunter aber nur die Erscheinungen der Erdatmosphäre wie Wind, Nebel, Wasser, Licht, also nicht so weitgefaßt wie Böhme: GRAEVENITZ, ANTJE VON: Richard Long. Das Selbst in den Bedingungen der Natur, in: Long, Midday (2001), S. 15-19, zit. S. 17; zu Sinneswahrnehmungen bei Richard Long: GEISELER, Midday – Mud – Mountain (2001), S. 79 f.

<sup>603</sup> „My work is about my senses, my instinct, my own scale / and my own physical commitment.“ LONG, five, six (1980), [S. 3].

Stimmungen drückt Long nicht allein durch das Festhalten der Natur zu einer bestimmten Tageszeit und Wetterlage implizit aus. Explizit schafft er Stimmungen durch seine Titelvergabe. Bei manchen Titeln handelt es sich um redundante Informationen. STONES IN THE MIST ON OUGHTY CRAGGY IRELAND 1997 läßt zu einem Kreis aufgerichtete Steinplatten weich im Nebel verschwinden. WALKING A CIRCLE IN MIST SCOTLAND 1986 ist eine Ringspur im Sand. Wegen des Nebels bleibt unklar, ob im Hintergrund sich ein Gewässer, eine Ebene oder ein Berg befindet, ob es sich demzufolge um einen Strand oder normalen Boden handelt.

Anderen Skulpturen werden durch den Titel zusätzliche Informationen beigegeben. In EARLY SUMMER CIRCLE AOMORI JAPAN 1997 wird die Jahreszeit der Wanderung mitgeteilt. Bezeichnungen von Tageszeiten finden sich bei AN EVENING CIRCLE ICELAND 1994, bei A MORNING CIRCLE THE SAHARA 1988 und bei EVENING CAMP STONES CALIFORNIA 1995. Während bei den erstgenannten Photographien auf die Tageszeit noch aus der Helligkeit oder der Wolkendichte geschlossen werden könnte, ist der letzte Titel mehrdeutig. Einerseits können bei der Photographie eines aufgerichteten Steinkreises in hellem Sonnenlicht vor einem bewaldeten Berg die Steine gemeint sein, mit denen Long am vergangenen Abend ein Lager errichtet hatte oder diejenigen, des momentanen Abends. Dies müßte dann wegen der Sonne aber noch früh am Abend oder im Hochsommer am späten Abend gewesen sein.

Temperaturempfinden gibt Long in COLD DAY CIRCLE ICELAND 1994 kund. Der in feines Geröll mit den Schuhen geschurrt Ring allein würde nicht ausdrücken, daß es an jenem Tag kalt gewesen ist. Zu errahnen ist es an den geballten Wolken über den sanft geschwungenen Bergketten. Doch könnten die Wolken auch nur Regen anzeigen. Die gezielte Titelvergabe ermöglicht Long, die über die sichtbaren Indizien hinausreichende Wahrnehmungen mitzuteilen.

Von einigen Skulpturen hält Long nicht unterschiedliche Perspektiven fest, er fängt unterschiedliche Witterungen ein. Bietet der Himmel fast ausnahmslos den Hintergrund seiner Skulpturen in der Landschaft ohne gesonderte Erwähnung, thematisiert Long einen Sturm in seiner Skulptur A LINE, TRACKS AND A STORM IN BOLIVIA 1981 (Abb. 93). In einer Ebene mit Steppensträuchern und Geröll hat Long Steine so beiseite geschoben, daß sie eine Linie bilden, die als negativer Streifen im Steinmeer erscheint. Sie verläuft schräg von rechts unten nach links oben. Um sie herum sind auf gleiche Weise hergestellte, aber wellenförmige Linien zu erkennen. Dunkelgrau drohende Wolken verkünden den herannahenden Sturm. Dieses Spurenwerk existiert auch als A LINE AND TRACKS IN BOLIVIA 1981 (Abb. 4). Ohne stürmende Wolken führt die Linie senkrecht von der Mitte der vorderen Bildkante zum Gebirgszug im Hintergrund. Diese beiden unterschiedlichen Stimmungen werden durch die Inszenierung im Bild betont. Die ruhige Vertikale unterstreicht die idyllische Unberührtheit der Landschaft von Witterungseinflüssen in demselben Maße wie umgekehrt die energiegeladene Diagonale im „Storm“-Photo die heraufziehende Gefahr.

Die Textarbeiten bieten Long die vielfältigsten Ausdrucksmöglichkeiten für seine Sinneserfahrungen. Er schreibt entweder Wahrnehmungen des Sehsinns, des Hörsinns, des Geruchsinns, des Geschmacksinns und des Tastsinns auf oder er beschreibt mehr oder weniger lapidar nur in einzelstehenden Wörter oder in Wortgruppen Naturereignisse wie Gezeiten und Sonnenfinsternisse, das Wetter oder Jahreszeiten. In einigen Fällen äußert Long innere Empfindungen, die nur indirekt mit den Bedingungen, die von außen auf ihn einwirken, zu tun haben.

In WHITE LIGHT WALK AVON ENGLAND 1987 und RED WALK ENGLAND 1986 verknüpft Long Farbwahrnehmungen mit der Angabe der Entfernung von seinem Ausgangspunkt bei deren Auftreten. Der RED WALK faßt rote Farbeindrücke auf dem Weg von Bristol nach Dawlish linksbündig untereinander angeordnet zusammen. Das Rotsein betont Long durch die Verwendung roter Farbe, die er sonst nur in seltenen Fällen benutzt, für diese Textarbeit. Rot sind natürliche Vorkommnisse wie Früchte, Beeren („berries“) und Äpfel („an apple“), Blumen („roses“, „foxgloves“ = Fingerhut), Sonnenuntergänge („sunset“) oder Steine („stones“, „a sandstone cliff“), aber auch von Menschen hervorgerufene Rottöne wie gepflügte Felder („a plough“, „a ploughed field“), Farbe auf der Straße („paint of the road“), Schuhe („a plastic shoe“).

WHITE LIGHT WALK – die Wanderung in weißem Licht, gemeint ist wahrscheinlich die Zeit um die Sommersonnenwende – umfaßt sieben Wahrnehmungen in den Regenbogenfarben (Spektralfarben), die sich zusammen auch zu weißem Licht vermischen: rotes Laub eines japanischen Ahorns, die orangefarbene Sonne, gelbe Pastinaken (eine Blume), grünen Schlamm eines Flusses, die blauen Augen eines Kindes, Saft von Brombeeren in Indigo und wilde Cyclamen in Violett („Red leaves of a Japanese Maple / Orange sun at 4 miles / Yellow parsnips at 23 miles / Green river slime at 45 miles / Blue eyes of a child at 56 miles / Indigo juice of a blackberry at 69 miles / Violet wild cyclamen at 72 miles“). Unter dem roten Titel stehen diese Seheindrücke in schwarzer Farbe linksbündig mit der Meilenzahl, zu der sie Long gesehen hat. Da Long auf solche Unscheinbarkeiten achtet, geht er offen für alle Eindrücke, mit staunenden Augen und mit allen Sinnen durch die Natur.

In einigen Arbeiten ergänzt Long Sinneswahrnehmungen um die Beschreibung eigener Handlungen und Empfindungen. Die bis ins Kleinste spürbare Stille („Atomic silence“) des Himalaya hat Long in der Textarbeit WALKING WITH THE RIVER'S ROAR NEPAL 1983 zum Nachdenken über sich selbst und über Zeit bewogen. Ihm geht die menschliche Zeit („Human time“) durch den Kopf, die großartige Zeit des Himalaya-Gebirges („Great Himalayan time“), die sich zu einer Linie von Momenten reiht („A line of moments“). Im von Sternen beschienenen Schnee („Starlit snow“) denkt er an seinen Vater. Long bewegen unzählige Steine („Countless stones“). Er hat glücklich eine Gefahr überstanden („Happy alert balanced“). Doch sind es ebenso gewöhnliche Schilderungen wie gefrorene Schuhe („Frozen boots“) und Fußpfade, die er sieht oder sich bahnen muß („Paths of shared footmarks“, „Breaking trail“). Richard Long fühlt sich in dieser Stille geborgen. Es werden nur schöne Gedanken geäußert oder gefährliche als gut überstanden vorgetragen. Ausgewogen stehen die Wortgruppen, zu Paaren zusammengefaßt, untereinander. Das von Long gewählte Rot für die Schrift kann auf der einen Seite die Ambivalenz in allem Erleben darstellen, Glück immer durchmischt von Gefahr, Traurigkeit und Leid, auf der anderen Seite starke Emotionen in diesen Tagen im Himalaya. Das Wohlgefühl wird trotz allem überwogen haben, schläft er doch des nachts nahe des Schilfes des Flusses („Sleeping by the river's roar“), wie er auch tagsüber dort entlang gelaufen ist (Titel der Arbeit) und das Rascheln des Schilfes und das Rauschen des Flusses in sich hat einströmen lassen, daß beides die Ruhe nicht gestört, sondern vielmehr verstärkt und bewußter gemacht haben wird.

Sinneseindrücke vermischt Long mit Gemütsbewegung ebenfalls in der Textarbeit A 7 DAY WILDERNESS WALK IN LAPPLAND 1983. In fünf Reihen untereinander listet Long jeweils drei Wahrnehmungen auf, entweder nur ein Wort oder als kurze Wortgruppe. Die erste Reihe gibt Gewässer an: Flüsse, Seen und Sümpfe („Rivers Lakes Swamps“). Diese Einzelworte werden in der zweiten Reihe gesteigert durch jeweils zwei Worte, Substantive

mit vorangestellten Adjektiven. So kommt Long von niedrig über lang zu feucht, von niedrigen Wolken über langes Schlafen zu nassen Füßen („Low skies Long sleeps Wet feet“). In der dritten Zeile geht es um Licht und Wasser, um das Licht des vollen Mondes im Gegensatz zu dem einer Kerze sowie um das Werfen von Wasser („Full moon A candle Throwing water“). Abstrakter gestaltet sich die vierte Zeile, die das Befinden von Long angibt. Er weiß die Richtung nicht, es sind keine Menschen dort und mit dem Liedzitat von Bob Marley über die Abwesenheit einer Frau bekräftigt er nochmals sein Alleinsein („No direction known No people No woman no cry“). Die fünfte und letzte Zeile, gleich lang wie die vorherige, wird wieder realer mit glitschigen Steinen, mit durch Schnee hindurchscheinenden Blaubeeren und der Nennung eines Ortsnamens („Slippery rocks Blueberry-stained snow Ohtsejohka“). Diese Arbeit enthält keine Reime, doch durch das Längerwerden der Zeilen, insbesondere aber durch das Aufreihen inhaltlich gleichgelagerter Eindrücke wirkt der Text melodisch. Auf dieser Wanderung durch die Wildnis Lapplands hat Long die Landschaft intensiv wahrgenommen und auf sich einwirken lassen. Strecke und Dauer spielten keine Rolle, auch nicht zu welchem Zeitpunkt oder Streckenpunkt er diese Wahrnehmungen machte. Er war ganz mit sich allein, mit seinen Gedanken und mit der Natur. Da von einer „Identität von Bildsinn und Sinnesenergie“ gesprochen werden kann, wirkt das Gesehene auf die Selbsterfahrung zurück.<sup>604</sup>

Hamish Fulton listet in seinen Textarbeiten ebenfalls Sinneseindrücke auf. Doch gibt er sie nicht als reine Aufzählung wieder, sondern bemüht sich gleichzeitig um eine typographische Gestaltung der Einzelwörter. *A Seventeen Day Walk in the Rocky Mountains of Alberta, Canada Autumn 1984* (Abb. 94) besteht aus achtundzwanzig Begriffen, die in sieben Zeilen zu je vier Worten angeordnet sind. Sie bilden ein Rechteck, da sie ohne Ausnahme vierbuchstabig sind. Dies ist nicht das einzige Gestaltungsmittel. Die sich ergebenden Spalten sind abwechselnd grün und rot gedruckt. Farblich getrennt müssen diese Wörter werden, um sie getrennt lesen zu können, denn sie stehen ohne Zwischenräume zum nachfolgenden Wort. Anzunehmen ist, daß die Begriffe nicht in der Reihenfolge ihrer Wahrnehmung stehen, sondern auf den Zusammenklang der Worte Rücksicht nehmen. So wird es kein Zufall sein, daß „Camp“ über „Fire“ steht und beide in der roten Spalte stehen, so daß ein rotes Lagerfeuer („camp fire“) entsteht. Ebenso erscheint das Rotwild („Deer“) in Rot. Die in der Natur grün vorkommenden Pflanzenbestandteile Laub („Leaf“) und Samen („Seed“) hat Fulton in der grünen Spalte gedruckt, wie auch den Frosch („Frog“).

Abstrakter gestaltet sich Longs Empfinden im Steinkreis CIRCLE OF DREAM STONES TOKYO 1996 umgesetzt. In einem Tokioter Ausstellungsraum hat Long flache Steine zu einem Kreisring aufgestellt. Traumsteine betitelt er diese Arbeit. Was ihn träumen läßt, wovon er träumt geht daraus nicht hervor. Bedeutsam jedoch ist, daß Long mit dieser Skulptur über die Präsentation von Material hinausgeht. Die Aussage steht abgehoben über dem Material auf einer sinnlichen Ebene, über die der Betrachter nur mutmaßen kann.

---

<sup>604</sup> „Sie [diese These, M.-L. G.] versucht festzuhalten, daß im künstlerischen Werk *Faktum* und *Wirkung*: anschaulich *sein* und anschaulich *erscheinen* einer Bedeutung ineinsfallen, das Auge sich dem Strukturzusammenhang eines Werkes schon immer eingeprägt hat. [...] Die Rede von der Sinnesenergie dagegen faßt den Blick als eine Vollzugsform, die Einheit eines *Vorgriiffs*: insofern der Sehende zugleich sieht und bei dem ist, was er sieht, und eines *Rückgriffs*: insofern die Dynamik des Gesehenen auf seine Selbsterfahrung zurückwirkt.“ BOEHM, GOTTFRIED: Bildsinn und Sinnesorgane, in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, S. 148-165, zit. S. 150.

Longs enge gefühlsmäßige Bindung zur Musik, ohne die er nicht leben könnte,<sup>605</sup> kommt in einigen seiner Arbeiten zum Vorschein. Musik drücke seine Emotionen manchmal besser aus als Worte.<sup>606</sup> Aus dieser Intention werden seine Dia-Shows eigener Werke mit untermalender Musik verständlich. Seine Kunst solle in diesem Fall parallel mit Musik gesehen und wahrgenommen werden; jedes Bild werde die Dauer eines Musikstückes lang gezeigt, so daß sich der Betrachter entspannen könne.<sup>607</sup>

Von einigen Liedtexten ist Long so angetan, daß er sie in seine Werke einbindet. Photographien seiner Skulpturen in der Natur stellt er Lieder von Bob Dylan, Johnny Cash und John Lennon bei. Das Kreuz aus Flußsteinen in einem flachen Flußbett REFLECTIONS IN THE LITTLE PIGEON RIVER GREAT SMOKEY MOUNTAINS TENNESSEE 1970 (Abb. 54) erhält den Text Johnny Cashs „I keep a close watch on this heart of mine / I keep my eyes wide open all the time / I keep the ends out for the tie that binds / Because you're mine / I walk the line“. Die auf einem Bergplateau auf einen Abgrund zulaufende Linie A LINE IN SCOTLAND CUL MÓR 1981 (Abb. 63) wird von einem Liedtext John Lennons begleitet: „You may say I'm a dreamer / But I'm not the only one / I hope some day you'll join us / And the world will be as one“. Die gleichfalls kurz vor einem Abgrund angeordneten Steine ORKNEY STONES 1992 erhalten das Liedzitat von Bob Dylan: „Genghis Khan he could not keep / all his kings supplied with sleep / well climb that hill / no matter how steep / but we still / ain't going nowhere“. All diese nachdenklich-träumerischen Zeilen lassen auf die Stimmung Longs während der Wanderung und während der Errichtung der Skulpturen denken. Er selbst befindet zur Verwendung von Liedtexten in seinen Arbeiten, daß sie, wie im Falle der ORKNEY STONES in seinem Ohr gelegen und ihn begleitet hätten.<sup>608</sup>

Seinem Künstlerbuch *John Barleycorn* von 1974 stellt Long die gleichnamige Ballade voran, die von Fred Jordan in Bristol gesungen worden ist, wie Long im Buch angibt. Dieses sehr trübe Lied sieht Long jedoch nicht als destruktiv an, im Gegenteil, er sehe darin einen Lebenskreis, der in seiner Nähe zur Mutter Erde eher lebensspendend sei.<sup>609</sup>

Mit einfachsten Mitteln erzeugt Long selbst Musik in der Wüste. Die Steinwüste Hoggar in der Sahara hat Long, auf einem Berg sitzend, dazu animiert, Geräusche durch das tausend-

---

<sup>605</sup> „Obviously not a direct influence as I'm not a musician, but imaginatively, inspirationally, music is really important. I couldn't imagine life without music. I think it is really a fantastically emotional fell-good kind of art form.“ KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 47.

<sup>606</sup> „I feel somehow that it has to do with emotion. Often I think music is a good way to go with feelings and emotions about work, somehow it is much more direct. Sometimes it is a nicer way to explain works than by using words about them, to intellectualise about it.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 15. Eine starke Emotionalität bescheinigt Long: „The heart of Long's work lies in its instinctive, emotional and physical evocation of the natural world.“ CRAIG-MARTIN, [o. T.] (1983), [o. P.].

<sup>607</sup> „All I do sometimes is play music to slides of my work. One slide is shown for the duration of one piece of music. If I show twenty slides I play twenty pieces of music. So, the whole thing is like an entertainment. People can just sit back and relax and enjoy the music and enjoy the images. Often I think that's a nice way to appreciate my work, to make a parallel with music.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 15. „I used to give slide shows for art students where I would play one track of my favourite music accompanied by just one slide, so that students would have to look at just one slide for the duration [sic] of one whole piece of music, with no art talk. I did that show with slides of different combinations of places, different audiences. But the one piece of music that always got the most rapt attention, where you could almost hear a pin drop, was Roisin Dubh, the slow air played on a tin whistle, with people looking at the circle in Ireland. That was always the most moving piece in the slide show.“ KIRKPATRICK, Interview Long (1996), S. 49.

<sup>608</sup> „There's no real reason, except that it has gone through my head like a mantra, that particular verse, occasionally.“ EBD., S. 49.

<sup>609</sup> „John Barleycorn is a song about a circle. It's about nature and circles. I heard it in my local pub.“ GIEZEN, Long in Conversation 1 (1985), S. 15. „DIES., Long in Conversation 2 (1986), S. 20.



fache Aneinanderschlagen von zwei flachen Steinen zu erzeugen („Sitting on a mountaintop / In the Hoggar / Clapping two flat stones together / A thousand times“). Daraus ist die Textarbeit TWO SAHARA STONES 1988 entstanden. Das links daneben stehende Schwarzweiß-Photo mehrerer Bergketten läßt einen lauten und weiten Hall sowie ein vervielfachendes Echo der Klopfgeräusche erahnen. Die außerordentliche Stille, die jedoch keinesfalls absolut gewesen sei, habe ihn zur Erzeugung von Klängen angeregt.<sup>610</sup>

Hamish Fulton setzt mit Hilfe von Steinen erzeugten Klang ebenso wie Long in einem Wort-Bild um. ROCK FALL ECHO DUST *A twelve and a half day walk on Baffin Island Arctic Canada Summer 1988* (Abb. 95) besteht aus vier untereinander gesetzten Worten: Rock, Fall, Echo, Dust. Bei einer Leserichtung von oben nach unten liest sich diese Arbeit: Ein Stein fällt mit Echo in den Staub. Um einen Ton hervorzurufen, muß es sich um einen harten Untergrund handeln. Fulton schlägt Steine nicht aneinander, er wirft sie und beachtet den dabei entstehenden Laut. Fulton gehe es um eine Klarheit des Geistes,<sup>611</sup> die sich auch für Long konstatieren läßt.

### *Distanz*

Bei alldem setzt Long auf Distanz, ob abgeschirmt durch einen Rahmen, durch Bilder, durch Karten oder durch Worte. Long verbirgt sich hinter seinen Photographien, Karten, Titeln und Texten im gleichen Maße wie er sich offenbart. Vage bleiben die genauen Orte. Stimmungen legt Long dar. Durch die knapp bemessenen Worte jedoch klingt vieles nur an, das volle Ausmaß seiner Gefühle zum jeweiligen Zeitpunkt bleibt unklar. Long ist weder ein Mensch vieler Worte, noch möchte er allen sein Innerstes preisgeben. Somit beläßt er es bei Andeutungen, in der Hoffnung, daß gleich tief empfindende Menschen, sich darin wiederfinden können, daß in ihnen ähnlich Erlebtes und Erspürtes widerhallt. Es ist eine dreifache Distanz. Eine Distanz zur Natur, die Long nicht überwinden kann, eine Distanz zum Betrachter und eine Distanz zu seinem eigenen Inneren.

Die allgemeine Entfremdung des Menschen zur Natur, die durch die Kultur und Technik entstanden ist, versucht Long zu überwinden, indem er Selbstfindung in der Einsamkeit betreibt. Doch ist Distanz zur Natur auch Voraussetzung, sie zu reflektieren.<sup>612</sup> Natur bedeutet gerade Balance zwischen Engagement und Distanzierung, die zweideutig bleibt, insoweit Na-

---

<sup>610</sup> „But I suppose it was the fact that the silence and the space were so big that it seemed appropriate to make a sound piece. In other words, I'm still using stones. It's like saying most people know that stones make sculpture, but you can also use s I used it [the Barleycorn song, M.-L. G.] because it was a strong song, and it was about a circle, the circle of life. I think the John Barleycorn song has got much more to do with the idea of Mother Earth, as a sort of life-giving circle, rather than a kind of destructive tones to make music. [...] Overall there was no real silence, but nevertheless it's like a small stone thrown into the ocean: it gets swallowed up immediately.“ SEYMOUR, Fragments VI (1991), S. 105.

<sup>611</sup> „Hamish Fulton's work is not about landscape but rather about *clarity of mind*. [...] Fulton's work eschews any attempt to represent the land and instead represents (in that political sense of being charged with standing in the place of something or someone absent) the impossibility of representation of the experience of the landscape. And that insistence is the only way in which there can be the sort of truth-to-experience which is not content to delight narcissistically in an image of land but foregrounds land itself, as, indeed, the ground of the experience of land – of nature, generally, perhaps.“ REASON, DAVID: Echo and Reflections, in: Bann, Stephen / Allen, William (Hrsg.): Interpreting contemporary Art, London 1991, S. 162-176, zit. S. 175.

<sup>612</sup> RÖDIGER-DIRUF, ERIKA: Zivilisationskritik – Zivilisationsflucht. Zum Thema Natur in der Kunst von 1800 bis heute, in: dies. (Hrsg.): Zurück zur Natur, Ausst.-Kat., Städtische Galerie, Karlsruhe 1988, S. 13-25, zit. S. 13.

tur weder gut noch schlecht ist, da der Überlebenskampf nicht nur als negativ angesehen werden kann, und Schönheit der Natur nicht zwangsläufig für ihre Unbeschadetheit steht.<sup>613</sup>

Die Land Art bezieht ihre Kraft aus dem Begriff der Distanz, aus der Distanz von Menschen, Orten und Ergebnissen.<sup>614</sup> Long flüchtet die Menschen, sucht abgelegene Orte, um sich dort von den Problemen der Alltagswelt frei machen zu können. Die Distanz zur Natur bleibt jedoch immer aufrecht erhalten. In der Kunst geschieht immer nur eine Nachahmung, eine Annäherung an die Natur.<sup>615</sup>

Anliegen der atmosphärischen Erfahrung der Natur, die Long praktiziert, ist das Lernen des Wahrnehmens. Es basiert auf einer „Schulung des Blicks“<sup>616</sup>, auf dem „Sehen-Lernen“<sup>617</sup>, einer Methode, durch verschiedene Sichtweisen, Landschaft zu erfassen<sup>618</sup>. Die im 18. Jahrhundert geprägten Begriffe des Erhabenen, Schönen und Pittoresken sind dafür nur halb genügende Hilfsmittel. Sie beruhen auf Gefühlserfahrungen, die eine Naturerfahrung wiedergeben. Doch sind sie in ihrer Festlegung auf bestimmte Ausrichtungen zu einseitig. Weiter hilft daher der Begriff der „Atmosphäre“<sup>619</sup>, der die eigene leibliche Anwesenheit beim Spüren der gesamten Umgebung auf alle Sinne einbezieht. Es handelt sich um die „Aura“, eine Spannung, die aus der Distanz entsteht, die das Ferne nah heranholen möchte, eine Ferne, die aber fern bleibt und daraus auch ihren Reiz gewinnt.<sup>620</sup>

Auf Sinneserfahrungen aufbauende Titelvergabe, Benennung von Sinneseindrücken in Textarbeiten und Karten machen die auf den ersten Blick immer gleichen Arbeiten Richard Longs abwechslungsreich und spannend. Die Skulpturen stehen nicht nur für sich, sondern geben eine Stimmung wieder, die Long bei ihrer Errichtung oder danach empfunden hat.

Bei den Werken von Long besteht wegen des hohen Abstraktionsgrades in Zeichen und Sprache für den Betrachter die Möglichkeit – die gleichzeitig eine hohe Herausforderung darstellt –, diese Sinneseindrücke nachzuempfinden. Doch werden es andere sein, als die des Künstlers. Der Phantasie des Betrachters bleibt es überlassen, den Wind als Strömen und Brausen, als Sturm oder als sanfte Brise zu vergegenwärtigen. Eigene Erinnerungen werden aktiviert und vermischen sich mit denen des Künstlers. Der Betrachter gestaltet eine zweite

---

<sup>613</sup> ELIAS, NORBERT: Über die Natur, in: Merkur 40 (1986), H. 6, S. 469-481, zit. S. 473-476; „[...] die schöne Natur ist nicht notwendig die gute Natur.“ BÖHME, GERNOT: Die schöne Natur und die gute Natur, in: ders.: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt am Main 1989, S. 38-55, zit. S. 41.

<sup>614</sup> LIPPARD, Land Art in the rearview Mirror (2000), S. 11.

<sup>615</sup> „Doch liegt diesen Bemühungen die Erfahrung einer Distanz zur Natur zugrunde. Die harmonisierende Komposition von idealen Landschaften und die auf einen charakteristischen Ausdruck berechnete Zusammenstellung von Naturdingen zerbrechen vor der einfachen Nachahmung von Dingen und Erscheinungen der Natur oder vor dem ahnenden Forschen nach dem ‚Innern‘ der Natur und ihrem Aufbau.“ BÄTSCHMANN, OSKAR: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989, S. 7.

<sup>616</sup> GOCKEL, BETTINA: Gemalte Sehweisen. Sehen in Kunst, Ästhetik und Naturwissenschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Dürbeck, Gabriele u. a. (Hrsg.): Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, Dresden 2001, S. 199-219, insb. S. 205-211.

<sup>617</sup> KEMP, WOLFGANG: Bilder des Verfalls. Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken, in: ders.: Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 1978, S. 102-143, zit. S. 107.

<sup>618</sup> HEFFERNAN, Re-Creation (1984), S. 7; HUNT, Picturesque Legacy (1992), S. 287.

<sup>619</sup> Vgl. zum Begriff der Atmosphäre als Umgebungen des Menschen und der Dinge, zu den gefühlsmäßig empfundenen Ekstasen der Natur und der Dinge in Form von Farben, Gerüchen und Klängen und zur Aura, die die Atmosphäre an sich darstellt: G. BÖHME, Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik (1997), S. 15, S. 26 u. 33.

<sup>620</sup> Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“: BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. (Zweite Fassung), in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, Bd. I,2, S. 471-508, zit. S. 479.

Bedeutungsebene des Werkes, ein (gegenständliches) Bild entsteht in den Textarbeiten erst in der Vorstellung, die ohne Bilder auskommt.

## IV. Transformation

### 1. Wandel

Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen – vermögend aus ihr herauszutreten, und unvermögend tiefer in sie hinein zu kommen. Ungebeten und ungewartet nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen. [...]

Es ist ein ewiges Leben Werden und Bewegen in ihr und doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig und ist kein Moment Stillestehen in ihr. Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt. Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten, ihre Gesetze unwandelbar.

Johann Wolfgang von Goethe, *Die Natur*, 1782/83<sup>621</sup>

In den Arbeiten von Richard Long geht es um Umwandlungsprozesse: um die Veränderung der Formen, der Materialien, der Bewegung und der Zeit. Diese Transformationen nimmt er entweder selbst vor oder sie werden durch natürliche Kräfte vollzogen oder aber Long vollzieht diese Umwandlung im Denken, in seinen Gedanken.

Long verändert die Formen. Er benutzt geometrische Figuren, die er abwandelt. In der Innenarbeit *FROM ONE TO ANOTHER* CONTEMPORARY ARTS MUSEUM OF HOUSTON 1996 (Abb. 20) ändert sich ein Schlammkreis an der Wand über einen Ring zu einem Kreissegment. Long spielt mit den Formen durch ihre Veränderung. Aber er zerstört seine Formen auch selbst, wenn er nicht möchte, daß eine Skulptur in der Natur erhalten bleibt. Die Binnenformen seiner Skulpturen werden bei jedem Neuaufbau umgestellt. Die Skulptur ist bei jedem Mal eine neue.

Die Kräfte der Natur setzt Long zur Gestaltung seiner Außenskulpturen ein, wie in *HALF-TIDE IN BERTRAGHBOY BAY* CONNEMARA HALF-TIDE IRELAND 1971 (Abb. 96), eine Spirale aus Seetang am Meeresstrand, die durch die einfließende Flut weggespült wird. Doch wirkt die Natur auch selbsttätig. Eine von Long errichtete Steinlinie wurde von einem Blizzard nach dem Photographieren zerstört (*A STONE LINE BEFORE A BLIZZARD* INYO NATIONAL FOREST CALIFORNIA WINTER 2000, Abb. 25). Die Skulptur existiert demzufolge bereits kurz nach ihrer Fertigstellung nicht mehr in der ursprünglichen Form.

Richard Long arbeitet mit den verschiedenen Aggregatzuständen der Materialien sowie mit deren unterschiedlichen natürlichen Ausformungen. Sowohl aus Wasser (*WATERMARKS* MEXICO 1979) als auch aus Schnee (*FOOTPRINT CIRCLE* PIEMONTE ALPS ITALY 1989, Abb. 56) schafft Long Außenskulpturen. Er benutzt Wasser in Textarbeiten (*TIDE WALK* 1992) und Karten (*FRESH WATER SALT WATER LINE WALK* SCOTLAND 1980, Abb. 76). Holz verwendet Long in Form von Treibholz (*PUGET SOUND DRIFTWOOD CIRCLE* CONTEMPORARY ARTS MUSEUM HOUSTON 1996), von

---

<sup>621</sup> GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: (Die Natur) [1782/83], in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Wolf von Engelhardt u. Manfred Wenzel, 40 Bde., Frankfurt am Main 1987-1993, Bd. 25 Schriften zur Allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie (1989): Allgemeine Naturlehre, S. 11-13, zit. S. 11 (Kommasetzung ist so eigentümlich bei Goethe).

Zweigen (CIRCLE OF MEMORY STICKS DUSSELDORF 1996), von bemoostem Holz (LIGHTNING FIRE WOOD CIRCLE SCHAFFHAUSEN 1982) und von verbranntem Holz (LIGHTNING FIRE WOOD CIRCLE SCHAFFHAUSEN 1982).

Die gedachte Umwandlung von Materialien gestaltet Long mittels Wort-Bildern. In A MOVED LINE DARTMOOR 1983 trägt Long einen Gegenstand zum nächsten („Picking up Carrying Placing / One thing to another / Along a straight 22 mile walk“). Linksbündig untereinander erscheinen 23 Wortpaare: „Moss to wool / Wool to root / Root to peat / [...]“ (Moos zu Wolle, Wolle zu Wurzel, Wurzel zu Torf).

Diese Linie wiederholt Long im gleichen Jahr in Japan: A MOVED LINE IN JAPAN 1983 (Abb. 97). Die Anweisung lautet fast gleich, nur daß Long hier das Meer, an dem entlang er wandert, hinzufügt („Picking up Carrying Placing / One thing to another / Along a 35 mile walk / At the edge of the Pacific Ocean“). Die gekurvte Anordnung der 26 Wortpaare entspreche dem Küstenverlauf.<sup>622</sup> An den Wörtern ist erkennbar, daß es sich um ein subtropisches Gebiet handelt: „Shell to crab / Crab to feather / Feather to fish / Fish to bamboo“ (Muschel zu Krabbe, Krabbe zu Feder, Feder zu Fisch / Fisch zu Bambus). Die Materialien werden nicht real umgewandelt, doch spricht Long mit dem Tragen der Gegenstände zu einem nächsten Objekt Umwandlungsprozesse und den Kreislauf der Natur an. Long möchte seine Arbeiten als Metaphern für physikalische Zusammenhänge verstanden wissen.<sup>623</sup>

Wandel findet für Long in der Bewegung und in der Zeit statt. Hierbei sticht ins Auge, daß er seine eigenen Bewegungen in den meisten Fällen durch die Linie, hingegen Zeitabläufe durch Kreise symbolisiert. Diese Wandlungen verbalisieren sich in den (bezeichnenden) Titeln: FROM LINE TO LINE ARGENTINA 1997; CLEARING A PATH THE SAHARA 1988; WALKING A LINE THROUGH LEAVES SOBAEK SAN KOREA 1993. In Textarbeiten sind die Bewegungslinien ebenfalls in der Beschreibung aufzuspüren. In WATERLINES 1989 schüttet der Künstler Wasser aus einer Flasche („A waterline poured from my water bottle“), in DUSTLINES EL CAMINO REAL NEW MEXICO 1995 (Abb. 37) markiert er eine Linie im Wegstaub („Kicking up a line of dust“).

Zeitkreise bildet Long in der Innenskulptur CIRCLE OF LIFE SPAZIO ZERO PALERMO 1997 (Abb. 1), in der Außenarbeit EVOLUTION CIRCLE CALIFORNIA 1995 (Abb. 43 u. 44) oder in der Erinnerung an einen Menschen (die Innenarbeiten CIRCLE FOR KONRAD WILHELM LEHM BRUCK MUSEUM DUISBURG 1997, CIRCLE OF MEMORY STICKS KONRAD FISCHER DÜSSELDORF 1996). Ihn beschäftigen ebenfalls die Zwischen-Zeiten, die Zeit zwischen zwei Regenschauern („113 walking miles between one shower of rain and the next“) in DRY WALK AVON ENGLAND 1989 oder die Zeit zwischen Sonnenaufgang und -untergang („A walk of 59 miles between sunrise and sunset“) in MIDSUMMER DAY'S WALK ENGLAND 1994. Ihre bildliche Entsprechung finden diese Zwischen-Räume in den Ringen, in Kreisen mit leerbleibendem Zentrum.

Transformationsprozesse in Raum und Zeit spricht Long in der Textarbeit THE SAME THING AT A DIFFERENT TIME AT A DIFFERENT PLACE an. Nicht nur im Titel, auch im Text benutzt er Termini des Übergangs: von der Vergangenheit in die Zukunft („past walk“, „future walk“) und von einem Stein ist die Rede, der aufgelesen, abgelegt und wieder

---

<sup>622</sup> „The curved shape of the text is the curve of this very long beach, which is also the curve of the walk.“ GIEZEN, Long in Conversation 2 (1986), S. 23.

<sup>623</sup> „I wanted to make works that were metaphors for things that happen in particle physics.“ LONG, Notes on Works 2000-2001 (2002), S. 69.

mitgenommen wird („A stone brought from somewhere on a past walk / placed on the summit of Snowdon for a time during a five day walk in North Wales / and carried down to be left somewhere on a future walk.“). Long führt verschiedene Zeiten in Gedanken und im Wort zusammen. Jedem Ort wird eine bestimmte Zeit zugeordnet.

Die Land Art allgemein kann durch ihre Vermischung der Gattungen als eine Transformationskunst angesehen werden, die unterschiedliche Prozesse verbindet.<sup>624</sup> Ebenso die Überwindung der Schwelle zwischen Kunstwerk und Betrachter können als Kennzeichnung dieses Transformationsprozesses angesehen werden.<sup>625</sup>

## 2. Werkbeziehungen

Zwischen den Werken bestehen vielfältige Beziehungen. Nicht nur, daß Long sie in seinen Künstlerbüchern unter verschiedenen Themen zusammenstellt, die Arbeiten nehmen auch untereinander Bezug. Die Textarbeit *TEN STONES ICELAND* 1994 erklärt die Herstellung der Außenskulptur *FIVE STONES ICELAND* 1974 (Abb. 9) und ist gleichzeitig die Beschreibung einer eigenständigen neuen Skulptur. 1974 hat Long fünf Steine vom isländischen Vulkan Hekla hinuntergerollt. Diese Auskunft enthält die Photographie nicht, die nur die Spuren der Steine zeigt. Beschrieben wird die Vorgehensweise zwanzig Jahre später, als Long am gleichen Ort wieder fünf Steine den Abhang hinunterstößt. Die jeweils fünf Steine summieren sich zu zehn Steinen in der Textarbeit *TEN STONES ICELAND* 1994 („A long slope of lava dust on a flank of the volcano Hekla / A line of five stones sent rolling down it in 1974 / A line of five stones sent rolling down it in 1994 / The crossing place of two walks [Serifen]“). Demnach verbindet Long die beiden Werke im Wort und gibt eine zusätzliche Angabe zur ersten Arbeit. Solche Verknüpfungen zwischen den Werken seien im wichtig.<sup>626</sup>

Longs Werk ist daher ständig in Bewegung und im Wandel begriffen. Fast dreißig Jahre nach Entstehung der Skulptur *A LINE IN IRELAND* 1974 präsentiert Long im Buch *Walking the Line* (2002) eine Farbaufnahme der sonst nur als Schwarzweiß-Photographie bekannten Arbeit. In diesem Buch erscheint ebenfalls erstmalig eine Photographie mit einem anderen Blickwinkel auf *A LINE IN THE HIMALAYAS* 1975. Die bislang nur als schwarzweiße Aufnahme aus Nahsicht knapp hinter der Linie stehend bekannte Skulptur erscheint jetzt aus vielen Metern entfernt von rechts und von erhöhtem Standpunkt aus fotografiert in blauen und weißen Farben. Photographien der Werke werden erst viele Jahre später dem Publikum zur Verfügung gestellt, so daß auch in Zukunft mit neuen Perspektiven auf alte Arbeiten zu rechnen ist. Im Künstlerbuch *Walking the Line* bringt Long zudem mehrere, für ihn inhaltlich zusammengehörende Textarbeiten, die von Steinen handeln, auf einer Seite zusammen. Davor

---

<sup>624</sup> „[...] die *Transformation* der einzelnen Künste und Gattungen gehört zum historischen Prozess der Moderne unabtrennbar hinzu. Fast möchte man sagen: der künstlerische Prozess der Moderne *sei* nichts anderes als eben die permanente Metamorphose. Von ihr läßt sich im übrigen zeigen, dass ihr ein fortwährendes Progressionsmoment innewohnt: es zielt darauf, die Wirklichkeit möglichst aspekt- und gestaltenreich zu durchforschen, in vielfältiger Mischung von schaffenden, reflektierenden, aktionalen, phantasierenden, erzählenden Tätigkeiten, unter Einbeziehung der Wissenschaften, der Philosophie, der Mythologie, von Bruchstücken der Realität selbst, ein möglichst universelles Medium der Kunst zu erzeugen.“ BOEHM, GOTTFRIED: Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Vischer, Theodora (Hrsg.): Transform. BildObjekt-Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Basel 1992, S. 15-21, zit. S. 16.

<sup>625</sup> VISCHER, THEODORA: Das offene Werk. Transform in den sechziger Jahren, in: dies., Transform (1992), S. 140-150, zit. S. 144.

<sup>626</sup> „Relationships are a fundamental theme of many works.“ LONG, Notes on Works 2000-2001 (2002), S. 69.

waren auf einer Seite in der Regel nur eine Arbeit oder im Ausnahmefall zwei Arbeiten zu sehen.

### 3. Schluß

Das wegen der einfachen geometrischen Formen der Arbeiten auf den ersten Blick leicht zu fassende Werk Richard Longs weist bei genauerem Hinsehen eine komplexe Struktur auf. Die stete Wiederholung der Form und des Konzepts können vorschnell als Einseitigkeit aufgefaßt werden, die in wenigen Fällen ins rein Dekorative abgeleitet, doch spricht aus ihnen eher Beharrlichkeit und vor allem anderen Longs Anliegen, die Eigenheiten des jeweiligen Ortes zu fassen – sowohl bei den Innen- als auch bei den Außenskulpturen – und seine Stimmung darzustellen oder auch das Konzept, die eigene physische Belastbarkeit auszutesten. Long variiert dieses Konzept, um Wandel, Zyklus und Erneuerung zu veranschaulichen, um Tempo, Dauer, also das Festhalten von Zeit auszudrücken. Dadurch gelingt ihm eine Strukturierung des Raumes, insbesondere in den Kartenarbeiten. Grundlegend und Werkbestandteil ist der Herstellungsprozeß der Skulpturen, die Prozessualisierung der Abläufe: das Laufen, die Bewegung von Material, insbesondere auch Fließprozesse die eigene Kraftanstrengung in einem bestimmten Rhythmus.

Das Material benutzt Long nicht unter dem Gesichtspunkt der Ikonographie, sondern unter dem der Materialmystik. In der Natur unterstreicht das Naturmaterial die Besonderheit des Ortes, im Innenraum dagegen macht sich Long die Fremdheit des Naturmaterials im künstlichen Museumsraum zunutze.

Es wird deutlich, daß die Longsche Ausprägung der Land Art, seine Form der Landschaftsgestaltung, in der englischen Tradition der Landschaftsgärten und der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts verwurzelt ist. Mit unterschiedlichen Blickpunkten auf seine Skulpturen schafft er Ansichten mit verschiedenen Stimmungsgehalten. Dies gehörte ebenso wie überraschende Übergänge, Perspektivübungen, Rasengestaltung sowie rahmende Blicke zu den Mitteln der Landschaftsgartengestaltung. Ebenfalls das Element des Gehens, des Entlangwanderns an gestalteten Szenen, eine gerade oder geschlängelte Wegführung sind den Landschaftsgärten entlehnt. Das Innehalten an solchen Orten, das Möglichkeit zum Nachdenken bietet, zeigt die wechselseitige Wirkung von Gehen und Denken, die das Werk von Long bestimmt. Es tritt die innere Bewegung zutage, Longs Gemütsbewegung, die auch von der Atmosphäre des jeweiligen Ortes, dem Wetter, den Geräuschen, den Gerüchen, beeinflusst wird.

Durch das Aufsuchen kulturgeschichtlicher Orte schafft sich Long seine eigenen Gedächtnisorte und eine eigene Erinnerung an seine Wanderungen. Er macht offensichtlich, daß es sich stets um eine an eine bestimmte Zeit gebundene Raumerfahrung handelt, die an geschichtlichen Orten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verbinden vermag.

Longs Werke halten den Betrachter auf Distanz. Die Arbeiten in der Natur können nicht besichtigt werden, da Long die Orte nicht preisgibt. Doch auch Longs Distanz zur Natur wird spürbar. Er geht in die Natur, aber er kann sie nicht in ihrer vollen Natürlichkeit präsentieren, denn im Museum wirken die Naturmaterialien fremd. Sie machen zwar deutlich, daß der Museumsraum ein künstlicher ist, doch ist auch das Naturmaterial nicht mehr so natürlich wie in der Natur. Long verbirgt sich durch die Konstanz seiner Formen und seines Konzeptes hinter seinem Werk, doch offenbart er sich darin genau so stark, denn seine Arbeiten handeln von seiner ganz persönlichen Erfahrung der Natur, des Raumes und der Zeit.

## V. Abbildungen und Abbildungsnachweis

Die Arbeiten von Long bestehen aus Titel, Titelzusatz (genauer Ort, zum Beispiel die Galerie oder die Jahreszeit) und Untertitel. Titelzusatz und Untertitel gibt Long oft nicht oder in abgeänderter Form an. Bei Textarbeiten ist nicht immer auszumachen, was zum Untertitel und was zum Text gehört. Daher wird hier der Untertitel nicht angegeben, auch weil dieser von Long oft weggelassen wird. Der Titelzusatz wird in der ausführlichsten Schreibweise notiert (Galerie, Ort).

Long setzt zwischen die Elemente des Titels zwei Leerzeichen, variiert dies aber auch mit teilweise nur einem Leerzeichen. Hier wird vereinheitlicht nach dem Titel der Titelzusatz durch zwei Leerzeichen ebenso wie die Jahreszahl durch zwei Leerzeichen abgetrennt.

Ob es sich um Farb- oder Schwarzweißphotographien, Farb- oder Schwarzweißkarten oder bei den Textarbeiten um schwarze, rot/schwarze oder andersfarbige Versionen handelt wird nicht aufgeführt, da Long dies in den Künstlerbüchern meist in allen Formen handhabt.

Als Medium wird für die Außenskulpturen „Photographie (Außenskulptur)“, für die Innenskulpturen umgekehrt „Innenskulptur (Photographie)“ angegeben. Dies resultiert daraus, daß Long von den Außenskulpturen die Photographien präsentiert, die Innenskulpturen für den Betrachter jedoch als Skulptur greifbar zu erfahren ist und es sich zudem bei den Photographien der Innenskulpturen nicht um Longs Schöpfung, sondern um die Aufnahmen von Museumsphotographen handelt.

Long verzichtet auf die Angabe von Maßen, wohl aus dem Grunde, weil er in der Natur sein Augenmaß für die Größe der Skulpturen benutzt und im Innenraum die Größe den Gegebenheiten des Raumes anpaßt.

Wenn nicht anders ausgewiesen, handelt es sich im Text bei Passagen in Anführungsstrichen immer um Untertitel der Werke von Long oder um Stellen aus den Textarbeiten. Zitate aus Interviews und Selbstäußerungen werden als solche in Fußnoten gekennzeichnet.

Abrioux, Yves: Ian Hamilton Finlay. A visual primer [1985], Vorw. von Stephen Bann, 2., erw. Aufl., Tottenham 1992 (46)

Andrews, Malcolm: Landscape in Western Art, Oxford 1999 (Oxford History of Art) (17, 74)

Clothier, Peter: David Hockney, New York/London/Paris 1995 (88)

Fulton, Hamish: [o.T.], Ausst.-Kat., hrsg. von Jochen Pötter und Sabine Fischer, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1992 (94)

Fulton, Hamish: Thirty one Horizons – Einunddreißig Horizonte, Ausst.-Kat., Lenbachhaus, München 1995 (34, 95)

Harris, John: The Artist and the Country House. A History of Country House and Garden View Painting in Britain 1540-1870, London 1979 (66, 85)

Hill, David: Turner in the North. A Tour through Derbyshire, Yorkshire, Durham, Northumberland, the Scottish Borders, the Lake District, Lancashire, and Lincolnshire in the Year 1797, New Haven/London 1997 (71)

Humboldt, Alexander von: Vues des Cordillères, et monumen[t]s des peuples indigènes de l'Amérique, Paris 1810, Stiche von J. H. Stône (83)

Kastner, Jeffrey (Hrsg.): Land and Environmental Art, London 1998 (10, 50, 55, 90, 91)

Long, Richard: Countless Stones. A 21 Day Footpath Walk, Central Nepal 1983, Views looking forward, in Sequence, Eindhoven 1983 (39)

Long, Richard: Every Grain of Sand, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Eckhard Schneider, Kunstverein Hannover, Hannover 1999 (79)

Long, Richard: From Time to Time, Ostfildern-Ruit 1997 (35, 43, 60)



Long, Richard: [Japan. Titel], hrsg. anläßl. einer Ausst., Century Cultural Foundation, Tokio 1984 (77)

Long, Richard: Labyrinth. Local Lanes, Walks, Bristol 1990, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text in Beiheft: Beatrice von Bismarck, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt am Main 1991 (40)

Long, Richard: Midday, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Guido de Werd, Antje von Graevenitz, Museum Kurhaus Kleve, Kleve 2001 (24, 28)

Long, Richard: Mirage, London 1998 [engl. Ausg., ital. Orig.-Ausg. anläßl. der Ausst. Spazio Zero, Cantieri Culturali „La Zisa“, Palermo 1997, dt. Ausg. München 1997] (1, 20, 26, 37, 41, 43, 59, 70)

Long, Richard: [o. T.], hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Rudi H. Fuchs, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1986 (2, 3, 7, 9, 15, 16, 18, 19, 29, 30, 32, 33, 47, 51, 52, 53, 54, 63, 73, 76, 80, 81, 82, 86, 93, 96)

Long, Richard: A Road from the Past to the Future, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: John Haldane, Crawford Arts Centre, St. Andrews 1997 (11)

Long, Richard: Spanish Stones, Text: Gloria Moure, Barcelona 1998 (14, 21)

Long, Richard: South America, Düsseldorf 1972 (38)

Long, Richard: Walking in Circles, anläßl. einer Ausst. hrsg. von Susan Ferleger Brades, Text: Anne Seymour, Hayward Gallery, London 1991 (4, 5, 6, 13, 23, 36, 42, 45, 48, 49, 56, 57, 69, 97)

Long, Richard: Walking the Line, Text: Anne Seymour, Paul Moorhouse, Interview von Denise Hooker, London 2002 (8, 25, 65, 84, 87, 89)

Meyer-Hermann, Eva (Hrsg.): Carl Andre. Sculptor 1996, Ausst.-Kat., Museum Haus Lange und Haus Esters, Krefeld, Stuttgart 1996 (22)

Repton, Humphry: Red Books, hrsg. von Edward Malins, London 1976, 4 Bde., Bd. Attingham, 1798 (58)

Steenbergen, Clemens / Reh, Wouter: Architecture and Landscape. The Design of the Great European Gardens and Landscapes, München 1996 (78)

Tiberghien, Gilles A.: Land Art [franz. 1993], Paris 1995 [engl.] (27, 31, 92)

Wilde, E. de / Dippel, Rini / Beijeren, Geert van (Hrsg.): Jan Dibbets, Ausst.-Kat., Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1972 [o. P.] (67, 68)

Willis, Peter: Charles Bridgeman and the English Landscape Garden, London 1977 (Studies in Architecture; 17) (61, 62, 64, 72)

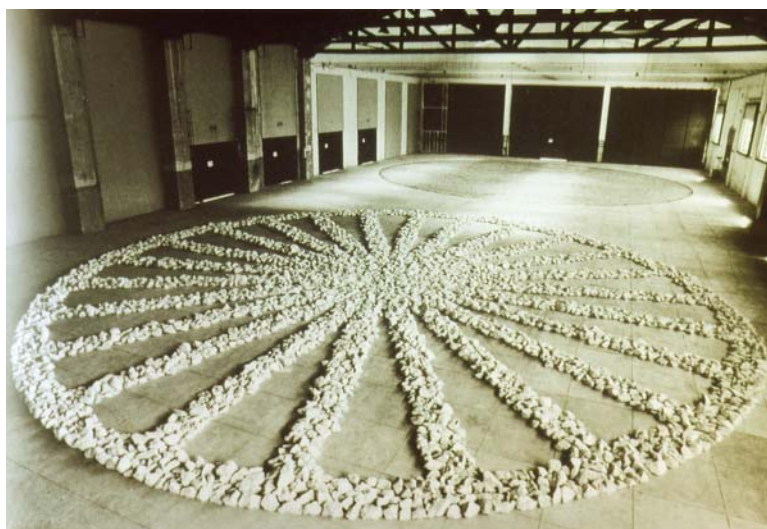


Abb. 1: Richard Long, CIRCLE OF LIFE SPAZIO ZERO PALERMO 1997, Innenskulptur (Photographie), Schlamm



Abb. 2: Richard Long, CIRCLE IN THE ANDES 1972, Photographie (Außenskulptur), Stein

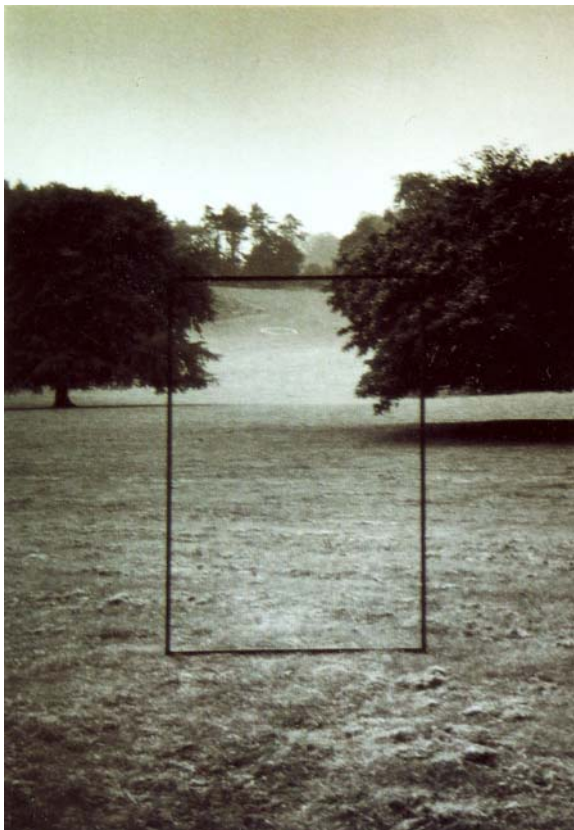


Abb. 3: Richard Long, ENGLAND 1967, Photographie (Außenskulptur), weiß lackiertes Sperrholz und Holz





Abb. 4: Richard Long, A LINE AND TRACKS IN BOLIVIA 1981, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 5: Richard Long, HOGGAR CIRCLE THE SAHARA 1988, Photographie (Außenskulptur), Stein



Abb. 6: Richard Long, MIRAGE A LINE IN THE SAHARA 1988, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 7: Richard Long, ENGLAND 1968, Photographie (Außenskulptur), Gänseblümchen



Abb. 8: Richard Long, ARIZONA 1970, Photographie (Außenskulptur), Stein



Abb. 9: Richard Long, FIVE STONES ICELAND 1974, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 10: Michael Heizer, *Nine Nevada Depressions*, Nummer 1 *Rift* (158 x 4,5 x 3 m), 1968, 1,5 t weggeräumte Erde, Massacre Dry Lake, Nevada

Abb. 11: Richard Long, A GARDEN SCULPTURE BRISTOL 1967, Photographie (Außenskulptur), Rasen

Abb. 12: Richard Long, SQUARES ON THE GRASS LONDON 1967, Photographie (Außenskulptur), Rasen



Abb. 13: Richard Long, TURF CIRCLES JESUS COLLEGE CAMBRIDGE 1988, Öffentliche Skulptur (Photographie), Rasen

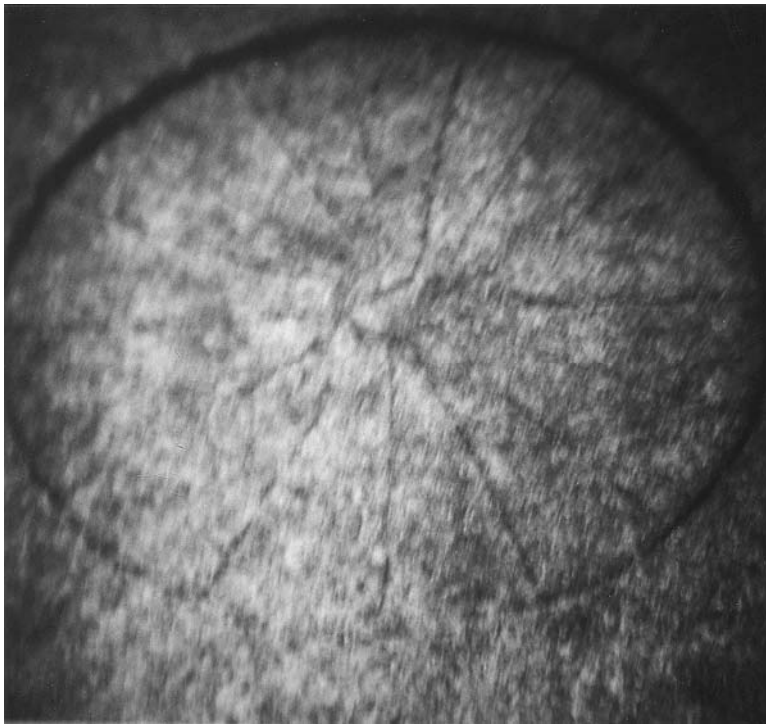


Abb. 14: Richard Long, TURF CIRCLE ENGLAND 1966, Photographie (Außenskulptur), Rasen



Abb. 15: Richard Long, TURF CIRCLE IRELAND 1967, Photographie (Außenskulptur), Rasen

Abb. 16: Richard Long, TURF CIRCLE MUSEUM HAUS LANGE KREFELD 1969, Öffentliche Skulptur (Photographie), Rasen

Abb. 17: Michael Heizer, *Double Negative*, Mormon Mesa, Overton, Nevada, 1969-1970, 240000 Tonnen mit Hilfe von Bulldozern bewegt und dadurch in Nord- und Südrichtung einen bis zu 15 Metern tiefen, 9 Meter breiten und 457 Meter langen Einschnitt geschaffen

Abb. 18: Richard Long, SHADOWS AND WATERMARKS 1983, Photographie (Außenskulptur), Wasser

Abb. 19: Richard Long, A LINE THE LENGTH OF A STRAIGHT WALK FROM THE BOTTOM TO THE TOP OF SILBURY HILL (1970), Innenskulptur (Photographie), Schlamm

Abb. 20: Richard Long, FROM ONE TO ANOTHER CONTEMPORARY ARTS MUSEUM OF HOUSTON 1996, Innenskulptur (Photographie), Schlamm





Abb. 21: Richard Long, MADRID CIRCLE PALACIO DE CRISTAL MADRID 1986, MADRID LINE NORTH PALACIO DE CRISTAL MADRID 1986, MADRID LINE SOUTH PALACIO DE CRISTAL MADRID 1986, alle: Innenskulptur (Photographie), Schiefer

Abb. 22: Carl Andre, *Roaring Forties*, 1988, kaltgezogener, oberflächenkorrodierter Stahl, 45 Einh. (5 x 9) auf Boden, 0,5 x 100 x 100 cm jede, 0,5 x 500 x 900 cm insg., 5 x 9 Platten = 45 Platten

Abb. 23: Richard Long, MUDDY FEET LINE capcMUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX 1990, Innenskulptur (Photographie), Porzellanerde

Abb. 24: Richard Long, NEANDERTHAL LINE KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN DÜSSELDORF 1994, Innenskulptur (Photographie), Stein, WHITE WATER CIRCLE KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN DÜSSELDORF 1994, Innenskulptur (Photographie), Porzellanerde



Abb. 25: Richard Long, A STONE LINE BEFORE A BLIZZARD CALIFORNIA WINTER 2000, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 26: Richard Long, EMPTY MIND CIRCLE MONGOLIA 1996, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 27: Robert Smithson, *Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968, lackierte Holzkisten, Steine, Karten, 41,9 x 208,2 x 279,4 cm, Museum of Contemporary Art, Chicago



Abb. 28: Richard Long, *BROWNSTONE CIRCLE SEAGRAM PLAZA NEW YORK* 2000, Öffentliche Skulptur (Photographie), Stein

Abb. 29: Richard Long, *DARTMOOR RIVERBEDS ENGLAND SPRING* 1978, Karte/Landschaftsfotographie



Abb. 30: Richard Long, *A TEN MILE WALK ENGLAND* 1968, Kartenarbeit

Abb. 31: Walter De Maria, *A Mile long Drawing*, 1968, weiße Kreide, 2 Linien, jede 10 cm breit, 3,56 m Abstand, 1,1 Meilen (1,6 km) lang, Mohave Desert, California

Abb. 32: Richard Long, *EIGHT WALKS DARTMOOR ENGLAND* 1974, Kartenarbeit

Abb. 33: Richard Long, *A THOUSAND MILES A THOUSAND HOURS SUMMER* 1974, Karte/Zeichnung

Abb. 34: Hamish Fulton, *TWENTY ONE ROAD WALKS* 1971-1995

Abb. 35: Richard Long, *CIRCLE OF AUTUMN WINDS ENGLAND* 1994, Windpfeile

Abb. 36: Richard Long, *THREE MOORS THREE CIRCLES LISKEARD TO PORLOCK* 1982, Textarbeit

Abb. 37: Richard Long, *DUSTLINES EL CAMINO REAL NEW MEXICO* 1995, Textarbeit

Abb. 38: Richard Long, *South America*, 1972, Künstlerbuch



Abb. 39: Richard Long, *Countless Stones*, 1983, Künstlerbuch



Abb. 40: Richard Long, *Labyrinth*, 1991, Künstlerbuch

Abb. 41: Richard Long, *WALKING A LINE IN PERU* 1972, Photographie (Außenskulptur), Erde

Abb. 42: Richard Long, *WIND STONES* 1985, Textarbeit





Abb. 43: Richard Long, EVOLUTION CIRCLE CALIFORNIA 1995, Photographie (Außenskulptur), Stein



Abb. 44: Richard Long, EVOLUTION CIRCLE CALIFORNIA 1995, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 45: Richard Long, HEAVIER SLOWER SHORTER LIGHTER FASTER LONGER 1982, Textarbeit

Abb. 46: Ian Hamilton Finlay mit Nicholas Sloan und David Paterson, *Corot* aus der Serie *Nature Over Again After Poussin*, 1980, Collins Exhibition Hall, Glasgow

Abb. 47: Richard Long, IRELAND 1967, Photographie (Außenskulptur)

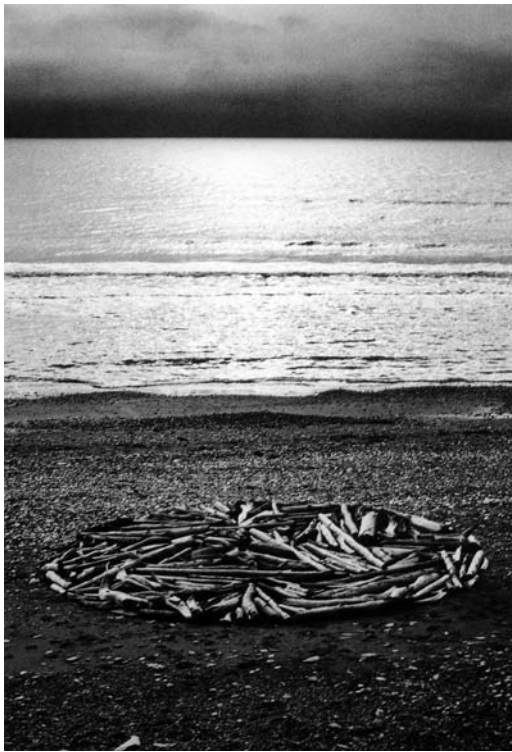


Abb. 48: Richard Long, A CIRCLE IN ALASKA 1977, Photographie (Außenskulptur), Treibholz

Abb. 49: Richard Long, PINE TREE BARK CIRCLE FÜRSTENAU SWITZERLAND 1985, Innenskulptur (Photographie), Baumrinde

Abb. 50: Walter De Maria, *New York Earth Room*, 1977, Dia Center for the Arts, Erde, Torf, Rinde, 197 m<sup>3</sup> Erde auf einer Fläche von 335 m<sup>2</sup> verteilt, Höhe der Erde 56 cm

Abb. 51: Richard Long, LOW WATER CIRCLE WALK SCOTLAND SUMMER 1980, Kartenarbeit



Abb. 52: Richard Long, AVON GORGE WATER DRAWING BRISTOL 1983, Photographie (Außenskulptur), Wasser, Stein

Abb. 53: Richard Long, A SCULPTURE LEFT BY THE TIDE CORNWALL ENGLAND 1970, Photographie (Außenskulptur), Algen, Wasser



Abb. 54: Richard Long, REFLECTIONS IN THE LITTLE PIGEON RIVER GREAT SMOKEY MOUNTAINS TENNESSEE 1970, Photographie (Außenskulptur), Wasser, Stein

Abb. 55: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Rozel Point, Great Salt Lake in Utah, 460 m lange und 1,50 m breite Mole, bestehend aus Salzkristallen, Schlamm, schwarzem Basalt, Kalkstein, Erde und Algen

Abb. 56: Richard Long, FOOTPRINT CIRCLE PIEMONTE ALPS ITALY 1989, Photographie (Außenskulptur), Schnee

Abb. 57: Richard Long, WIND LINE 1985, Windpfeile

Abb. 58: Humphry Repton, *Red Books*, Bd. Attingham, [o. P.], Kap. „Of Landscape-painting – Continued”

Abb. 59: Richard Long, WIND CIRCLE 1994, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 60: Richard Long, WIND CIRCLE 1994, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 61: Pieter Andreas Rysbrack, *Chiswick House, The Orange Tree Garden*, 1729-1730, Set mit 8 Gemälden, Öl auf Leinwand, jeweils 61 x 107 cm

Abb. 62: Pieter Andreas Rysbrack, *Chiswick House, The Bagnio and Bridge*, 1729-1730, Set mit 8 Gemälden, Öl auf Leinwand, jeweils 61 x 107 cm



Abb. 63: Richard Long, A LINE IN SCOTLAND CUL MÓR 1981, Photographie (Außenskulptur), Stein



Abb. 64: Jacques Rigaud, *Ha-ha in Stowe*, Detail von: View of the *Queen's Theatre* from the *Rotunda*, Stich, 1739, T. 8



Abb. 65: Richard Long, *A LINE IN BOLIVIA* 1981, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 66: anonym, *Llanerch, Denbigshire*, um 1670, Öl auf Leinwand, 111,8 x 150 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

Abb. 67: Jan Dibbets, *Perspective Correction – Square with two diagonals*, 1968

Abb. 68: Jan Dibbets, *Perspective Correction – Vancouver*, 1969





Abb. 69: Richard Long, SAHARA LINE 1988, Photographie (Außenskulptur)



Abb. 70: Richard Long, SAHARA CIRCLE 1988, Photographie (Außenskulptur)

Abb. 71: William Turner, *Brocklesby Mausoleum*, 1797, Bleistift und Aquarell, 43 x 63,6 cm, Tate Gallery, London, Inv.-Nr. TB CXXI U

Abb. 72: John Rocque, Plan von Chiswick, Stich, 1736 für die Sammlung von Gartenplänen und -ansichten *Vitruvius Britannicus*



Abb. 73: Richard Long, A SOMERSET BEACH ENGLAND 1968, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 74: Paul Sandby, *Roslin Castle, Midlothian*, um 1770, braune Tusche, Aquarell und Gouache über Bleistift, 45,7 x 62,9 cm, Yale Center for British Art, New Haven, Paul Mellon Collection, B1975.4.1877

Abb. 75: Haus-Rucker-Co, *Rahmenbau*, 1977 für die documenta 6 am Auehang in Kassel, Stahl, Stahlgitter 14 x 16,5 x 31 m

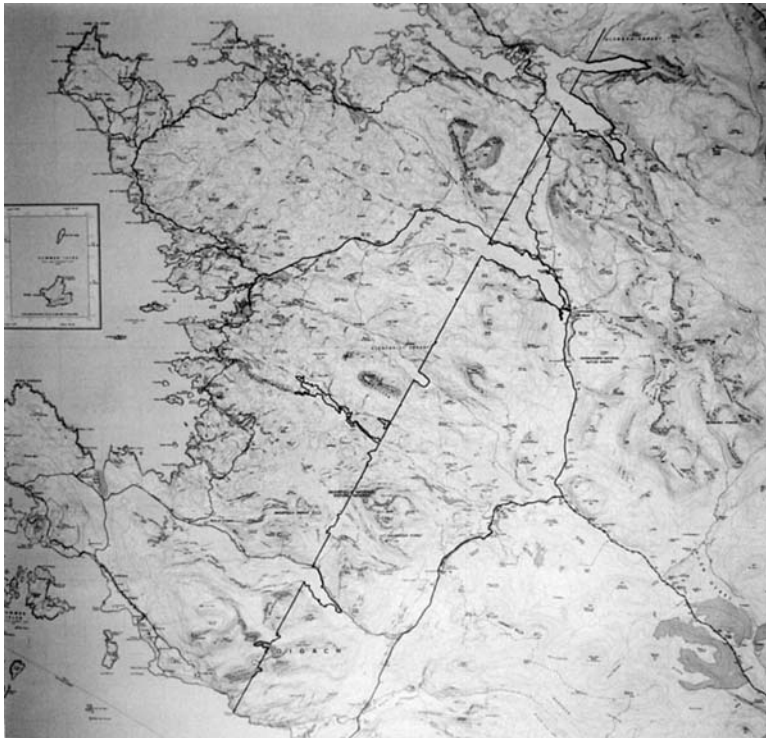


Abb. 76: Richard Long, FRESH WATER SALT WATER LINE WALK SCOTLAND 1980, Kartenarbeit



Abb. 77: Richard Long, A LINE IN CALIFORNIA 1982, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 78: *Castle Howard*, Plan der Gartenanlage



Abb. 79: Richard Long, STONES AND STONES MONGOLIA 1996, Photographie (Außenskulptur), Stein





Abb. 80: Richard Long, STONES IN NEPAL 1975, Photographie (Außenskulptur), Stein



Abb. 81: Richard Long, STONES IN SWITZERLAND 1977, Photographie (Außenskulptur), Stein



Abb. 82: Richard Long, STONES AND SUILVEN SCOTLAND 1981, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 83: J. H. Stône, *Le Chimborazo vu depuis le Plateau de Tapia* (*Der Chimborazo, gesehen von der Hochebene von Tapia*), kolorierter Stich, in: Humboldt, Alexander von: *Vues des Cordillères, et monumen[t]s des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris 1810



Abb. 84: Richard Long, COTOPAXI CIRCLE 1998

Abb. 85: John oder Jan Stevens, *Hampton Court, Herefordshire*, Blick auf die Südfront mit dem formalen Garten, Springbrunnen, um 1705-1710

Abb. 86: Richard Long, WINDMILL HILL TO COALBROOKDALE WILTSHIRE TO SHROPSHIRE ENGLAND 1979, Textarbeit/Landschaftsfotographie

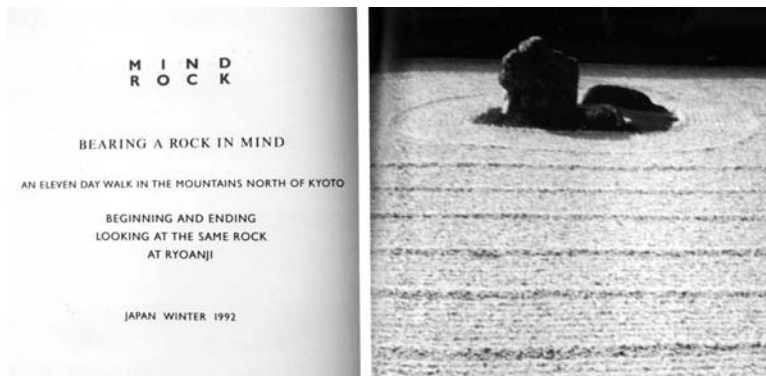


Abb. 87: Richard Long, MIND ROCK JAPAN WINTER 1992, Textarbeit/Landschaftsfotographie

Abb. 88: David Hockney, *Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Feb. 21st 1983, Kyoto, 1983*, Photo-Collage, Edition 15/20, 101,6 x 158,8 cm

Abb. 89: Richard Long, EARTH GALERIE TSCHUDI GLARUS 2002, Innenskulptur (Photographie), Schlamm

Abb. 90: Michael Heizer, *Complex One/City*, 1972-1974, Garden Valley, Nevada, Beton und verdichtete Erde, 7 x 43 x 34 m

Abb. 91: Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1976, Great Basin Desert, Utah, Gesamtlänge 26,2 m, Tunnellänge 5,4 m, Außendurchmesser der Röhren 3,72 m, Innendurchmesser 2,44 m

Abb. 92: Dennis Oppenheim, *Time Line*, 1968, parallele Linien 1 foot x 3 feet x 3 miles, gespreizte, auseinandergestreckte (straddle time zone) Zeitzone zwischen Fort Kent, Maine, und Clair New Brunswick auf dem gefrorenen St. John River



Abb. 93: Richard Long, A LINE, TRACKS AND A STORM IN BOLIVIA 1981, Photographie (Außenskulptur), Stein

Abb. 94: Hamish Fulton, A Seventeen Day Walk in the Rocky Mountains of Alberta, Canada Autumn 1984

Abb. 95: Hamish Fulton, ROCK FALL ECHO DUST A twelve and a half day walk on Baffin Island Arctic Canada Summer 1988

Abb. 96: Richard Long, HALF-TIDE IN BERTRAGHBOY BAY CONNEMARA HALF-TIDE IRELAND 1971, Photographie (Außenskulptur), Algen, Wasser

Abb. 97: Richard Long, A MOVED LINE IN JAPAN 1983, Textarbeit

## VI. Literatur

### 1. Richard Long

Eine Übersicht der Einzel- und Gruppenausstellungen zusammengestellt von Gerard Vermeulen in: Long, Richard: *Walking the Line*, Text: Anne Seymour, Paul Moorhouse, Interview von Denise Hooker, London 2002, S. 313-319

#### *Künstlerbücher (ab 12 Seiten)*

Die Bücher sind chronologisch geordnet. Rudi H. Fuchs steht als Autor des 1986 erschienenen Buches unter Longs Künstlerbüchern, da Longs Arbeiten und Fuchs' Text sehr eng verwoben sind. Der Verlag ist nur bei Sonderdrucken angegeben.

*Sculpture. Made for Martin and Mia Visser*, Fernsehgalerie Gerry Schum, [Berlin] 1969

*Skulpturen. Sculptures. England, Germany, Africa, America. 1966-1970*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Städtisches Museum Mönchengladbach, Mönchengladbach 1970

*Two sheepdogs cross in and out of the passing shadows. The clouds drift over the hill with a storm*, London 1971

*From along a Riverbank*, Amsterdam 1971

*South America*, Düsseldorf 1972 [Sydamerika, Lund 1978]

*From Around a Lake, Art & Project*, Amsterdam 1973 [2. Aufl. 1975]

John Barleycorn, hrsg. anläßl. einer Ausst., Stedelijk Museum, Amsterdam 1974

*Inca Rock Campfire Ash*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Scottish National Gallery of Modern Art Edinburgh, Edinburgh 1974

*A Hundred Stones. One Mile between first and last Cornwall England 1977*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Kunsthalle Bern, Bern 1977

*The North Woods*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Whitechapel Art Gallery, London 1977

*Rivers and Stones*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Newlyn Orion Galleries, Newlyn Cornwall 1978

*Aggie Weston's. No. 16 Winter 1979*, London 1979

*River Avon Book*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Anthony d'Offay, London 1979

[o. T.], hrsg. anläßl. einer Ausst., Van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven 1979 [2. Aufl. 1980]

*A Walk Past Standing Stones*, London 1980

*Twelve Works. 1979-1981*, London 1981

*Bordeaux 1981*, hrsg. anläßl. einer Ausst., capc Musée d'art contemporain, Bordeaux 1982

*Mexico 1979*, Van Abbemuseum, Eindhoven 1982

*Selected Works. Oeuvres Choiesies. 1979-1982*, hrsg. anläßl. einer Ausst., National Museums of Canada Ottawa, Ottawa 1982

*Touchstones, Text: Michael Craig-Martin*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Arnolfini Gallery, Bristol 1983

*Countless Stones. A 21 Day Footpath Walk, Central Nepal 1983, Views looking forward, in Sequence*, Eindhoven 1983

*Fango Pietro Legni*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Galleria Tucci Russo, Turin 1983

*Planes of Vision. England 1983*, Aachen 1983

*Mud Hand Prints*, London 1984

[Japan. Titel], hrsg. anläßl. einer Ausst., Century Cultural Foundation, Tokio 1984

*River Avon Mud Works*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Orchard Gallery, Londonderry 1984

*Sixteen Works*, London 1984

*Il luogo buono*, anläßl. einer Ausst. hrsg. von Marco Meneguzzo, Text: Marco Meneguzzo u. Anne Seymour, Padiglione d'Arte contemporanea di Milano, Mailand 1985

*Muddy Water Marks*, Nordwijk 1985

Ligne d'ardoise Bordeaux, hrsg. anläßl. der Erwerbung dieses Werkes, capc Musée d'art contemporain, Bordeaux 1985

Piedras, hrsg. anläßl. einer Ausst., Palacio de Cristal, Madrid 1986

Lines of Time – Tjidljnen, engl./niederl., Amsterdam 1986

Dartmoor Stones. A Calendar for 1987, London 1986

FUCHS, RUDI H.: Richard Long, hrsg. anläßl. einer Ausst., Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1986

Stone Water Miles, hrsg. anläßl. einer Ausst., Musée d'art et d'histoire Genf, Genf 1987

Dust Dobros Desert Flowers, Los Angeles 1987

Out of the Wind, hrsg. anläßl. einer Ausst., Donald Young Gallery, Chicago 1987

Old World New World, Text: Anne Seymour, hrsg. anläßl. der Verleihung des Kunstpreises Aachen 1988, Köln 1988

Angel flying too close to the Ground, hrsg. anläßl. einer Ausst., Kunstverein St. Gallen, St. Gallen 1989

Surf Roar, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Hugh M. Davies, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla 1989

Magasin 3 Konsthall, Text: Roger Bevan, Stockholm 1990

Nile. Papers of River Muds, hrsg. von Jerry Sohn, Los Angeles 1990

Sur la Route, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Guy Tosatto, Musée Departemental, Rochechouart 1990

Labyrinth. Local Lanes, Walks, Bristol 1990, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text in Beiheft: Beatrice von Bismarck, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt am Main 1991

Walking in Circles, hrsg. anläßl. einer Ausst. von Susan Ferleger Brades, Text: Anne Seymour, Hayward Gallery, London 1991 [2. Aufl. 1994; In Kreisen gehen, Feldkirchen 1991]

Mountains and Waters, München/Stuttgart 1992 [Sonderausg. mit Druck 1993]

River to River, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Vanina Costa, Arc – Musée l'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1993

Neanderthal Line, White Water Circle, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text in Beiheft: Maria Müller, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1994

No Where, hrsg. anläßl. einer Ausst., The Pier Arts Centre Orkney, Wallop 1994

Sao Paulo Bienal 1994, London 1994

[o. T.], hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Mario Codognato, Palazzo delle Esposizioni Rom, Mailand 1994 [separate engl. u. ital. Ausg.]

[o. T.], hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Annakatharina Walser Beglinger, Bündner Kunstmuseum, Chur 1995

[o. T.], Text: Jean-Christoph Ammann, New York 1995

Sangyo Suigyo, hrsg. anläßl. einer Ausst., japan. und engl. Text: Nicholas Serota u. Sean Rainbird, Interw.: Yuko Hasegaya, Setagaya Art Museum, Tokio 1996 (Exhibition Documents; 5)

Exhibition Documents, zu: Sangyo Suigyo, hrsg. anläßl. einer Ausst., Setagaya Art Museum, Tokio 1996

Circles Cycles Mud Stones, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Richard R. Brettell und Dana Friis-Hansen, Contemporary Arts Museum, Houston 1996

Dolomite Stones, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Henry Martin, Galerie Museum Bozen, Bozen 1996

From Time to Time, Ostfildern-Ruit 1997

A Road from the Past to the Future, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: John Haldane, Crawford Arts Centre, St. Andrews 1997

A Walk across England. A Walk of 382 Miles in 11 Days from the West Coast to the East Coast of England, London 1997

Wind Circle Memory Sticks, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text in Beiblatt: Renate Heidt Heller, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1997

Mirage, London 1998 [engl. Ausg.; ital. Orig.-Ausg. anläßl. der Ausst. Spazio Zero, Cantieri Culturali „La Zisa“, Palermo 1997; dt. Ausg. München 1997]

Spanish Stones, Text: Gloria Moure, Barcelona 1998

Steinzeichen, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Andrea Hofmann, Kunstverein Friedrichshafen, Friedrichshafen 1998

Em Braga, hrsg. anläßl. einer Ausst., Interv.: Miguel Hafe Pérez, Galeria Mário Sequiera, Braga 1999

Being in the Moment. A portfolio of four prints by Richard Long, hrsg. anläßl. einer Ausst., Museum Kurhaus

Kleve, Kleve 1999

Every Grain of Sand, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Eckhard Schneider, Kunstverein Hannover, Hannover 1999

Selected Walks. 1979-1996, Edinburgh 1999 [2. Aufl. 2000]

Adamello Walk. Eight Days Spring 2000, hrsg. anläßl. einer Ausst. u. Texte von Gabriella Belli u. Giovanna Nicoletti, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Palazzo delle Albere, Mailand 2000

News. Richard Long in Leuk, hrsg. anläßl. einer Ausst., Schloss Leuk, Leuk 2000

Midday, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Guido de Werd, Antje von Graevenitz, Museum Kurhaus Kleve, Kleve 2001

A moving World, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Susan Daniel-McElroy u. Paul Moorhouse, Tate St. Ives, St. Ives 2002

[o. T.], hrsg. von Marilena Bonomo u. Lisa e Tucci Russo anläßl. einer Gruppenausst., Fortino S. Antonio Bari, Bari 2002

Desert Flowers, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Heike Höcherl, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 2002

Walking the Line, Text: Anne Seymour, Paul Moorhouse, Interview von Denise Hooker, London 2002

Here and now and then, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Christiane Schneider, Haunch of Venison, London 2003

LONG, RICHARD / MASHE, JIVYA S.: Dialog, hrsg. anläßl. einer Ausst., museum kunst palast Düsseldorf, Düsseldorf 2003

*Faltblätter (bis zu 8 Seiten, chronologisch aufgeführt)*

A straight hundred Mile Walk in Australia, hrsg. anläßl. einer Ausst., John Kaldor, Project 6, Sydney 1977

Richard Long, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Gabriella Jeppson, Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.) 1980

five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight, London 1980

The Turner Prize. 1984. Richard Deacon, Howard Hodgkin, Richard Long, Malcolm Morley, Gilbert & George, Ausst.-Kat., Tate Gallery London, London 1984

[o. T.], hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Richard Long und Sue Graze, Dallas Museum of Art, Dallas 1984 (Concentration 9)

[o. T.], Fonds Regional d'Art Contemporain Aquitaine 1985

Kicking stones. A 203 mile northward walk in six days, Cork to Sligo, Ireland, 1989, London 1990

700 Stones for 700 Years, Genf 1990

Tate Gallery Broadsheet, Tate Gallery, Turner Prize Publications, London 1990

Stones Clay Water, Text: Sue Cramer, hrsg. anläßl. einer Ausst., Museum of Contemporary Art Sydney, Sydney 1994

Colorado and New Mexico 1993, hrsg. anläßl. einer Ausst., Interview: Neery Melkonian, The Center of Contemporary Arts Santa Fe, Santa Fe 1994

Books Printed Matter, hrsg. anläßl. einer Ausst., The New York Public Library, New York 1994

Museum Studies 2: Richard Long, hrsg. anläßl. einer Ausst., Philadelphia Museum of Art, Text: John B. Ravenal, Philadelphia 1994

Blum, Peter (Hrsg.): Alighiero e Boetti. The Thousand Longest Rivers in the World, Richard Long. Somerset Willow Line, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Jean-Christoph Ammann, Blumarts Inc., New York 1995

Here and there, hrsg. anläßl. einer Ausst., Text: Michael Auping, Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth 1996

Dartmoor Time, hrsg. anläßl. einer Ausst., Spacex Gallery, Exeter 1996

England 1967. Ashton Court, hrsg. anläßl. einer Ausst., Royal West of England Academy, Bristol 2000

Reflection in the Little Pigeon River, Great Smoky Mountains, Tennessee 1970, in: Art & Project, Bulletin Nr. 35

Circle in the Andes, in: Art & Project, Bulletin Nr. 71

West Coast of Ireland, in: Art & Project, Bulletin Nr. 90

A Line in the Himalayas, in: Art & Project, Bulletin Nr. 99  
 Watermarks. Pouring Water on a Riverbed. The Sierra Madre Mexico 1979, in: Art & Project, Bulletin Nr. 116  
 A Line in Scotland 1981, in: Art & Project, Bulletin Nr. 128  
 Brushed Path. A Line in Nepal 1983, in: Art & Project, Bulletin Nr. 135

### *Selbstzeugnisse von Richard Long*

- CODOGNATO, MARIO: Interview Richard Long [1997], in: Long, Richard: *Mirage*, London 1998, [S. 13]  
 CORK, RICHARD: An Interview with Richard Long [1988], in: Long, Richard: *Walking in Circles*, anläßl. einer Ausst. hrsg. von Susan Ferleger Brades, Text: Anne Seymour, Hayward Gallery, London 1991, S. 248-252  
 FURLONG, WILLIAM: Richard Long im Gespräch, London, Februar 1984 [Richard Long in conversation with William Furlong with readings of eight works by the artist, Cassette 1985], in: ders.: *Audio Arts. Beunruhigende Versuche zur Genauigkeit*, Leipzig 1992, S. 243-255  
 GIEZEN, MARTINA: Richard Long in Conversation, Teil 1, Bristol 19.11.1985, Nordwijk 1985  
 GIEZEN, MARTINA: Richard Long in Conversation, Teil 2, London 7.4.1986 und Amsterdam 14.4.1986, Nordwijk 1986  
 HAAS, PHILIP (Regie): Richard Long in der Sahara [Stones and Flies, Richard Long in the Sahara, Video 1988], Video 1992, DuMont Buchverlag Köln, HOS Films / Arts Council / WDR / La SEPT / Centre Pompidou, 45 min.  
 HAFE PÉREZ, MIGUEL: Interview Richard Long, in: Long, Richard: *Em Braga*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Galeria Mário Sequiera, Braga 1999, [S. 7-11]  
 HOOKER, DENISE: Excerpts from *Stepping Stones. A Conversation* [London, 11. Mai 2002], in: Long, Richard: *Walking the Line*, Text: Anne Seymour, Paul Moorhouse, Interview von Denise Hooker, London 2002, S. 307-310  
 KIRKPATRICK, COLIN: Interview Richard Long [Sommer 1994], in: *Transcript 2* (1996), H. 2, S. 38-51  
 LOBACHEFF, GEÓRGIA: Interview with Richard Long [1994], in: Long, Richard: *Mirage*, London 1998, [S. 12]  
 LONG, RICHARD: [o. T.], in: Schum, Gerry (Hrsg.): *Katalog zur Fernsehausstellung „Land Art“*. Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De Maria, Heizer, TV Germany Chanel I, April 69 [1969], 2. Aufl., Berlin 1970, [o. P.]  
 LONG, RICHARD: five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight, London 1980  
 LONG, RICHARD: Richard Long replies to a Critic [Lynne Cook, M.-L. G.], in: *Art Monthly* 8 (July-August 1983), H. 68, S. 20 f.  
 LONG, RICHARD: Words after the Fact, in: ders.: *Touchstones*, Text: Michael Craig-Martin, hrsg. anläßl. einer Ausst., Arnolfini Gallery, Bristol 1983, [o. P.]  
 LONG, RICHARD: Dank, in: Brockhaus, Christoph (Hrsg.): *Wilhelm Lehmbruck Preis Duisburg 1966-1996*. Eduardo Chillida, Norbert Kricke, Jean Tinguely, Claes Oldenburg, Joseph Beuys, Richard Serra, Richard Long, Ostfildern 1997, S. 119 f.  
 LONG, RICHARD: A Transcription of Richard Long's Talk during a slide show given at the Naoshima Contemporary Art Museum, Japan, on May 25 1997, in: ders.: *Walking the Line*, Text: Anne Seymour, Paul Moorhouse, Interview von Denise Hooker, London 2002, S. 146 f.  
 LONG, RICHARD: Notes on Maps 1994, in: ders.: *Walking the Line*, Text: Anne Seymour, Paul Moorhouse, Interview von Denise Hooker, London 2002, S. 84  
 LONG, RICHARD: Notes on Works 2000-2001, in: ders.: *Walking the Line*, Text: Anne Seymour, Paul Moorhouse, Interview von Denise Hooker, London 2002, S. 69  
 SEYMOUR, ANNE: Fragments of a Conversation [Interview mit Richard Long, Sommer 1990], in: Long, Richard: *Walking in Circles*, anläßl. einer Ausst. hrsg. von Susan Ferleger Brades, Hayward Gallery, London 1991, Fragments I S. 44 f., Fragments II 52 f., Fragments III 66, Fragments IV 76 f., Fragments V 92 f., Fragments VI 104 f.  
 GEISELER, MARIE-LOUISE: Gespräch mit Richard Long während des Ausstellungsaufbaus im Museum Kurhaus Kleve, 22. u. 23. Juni 2001 (nicht aufgezeichnet)

### *Literatur über Richard Long*

Aufgeführt ist nur die zitierte Literatur, da zahllose Ausstellungsrezensionen existieren.

- CELANT, GERMANO: Richard Long, in: *domus* (Giugno 1972), H. 6, S. 48-50
- CODOGNATO, MARIO: Richard Long, in: Long, Richard: [o. T.], hrsg. anläßl. einer Ausst., Palazzo delle Esposizioni Rom, Mailand 1994, S. 16-23
- COMPTON, MICHAEL: Some Notes on the Work of Richard Long, hrsg. anläßl. der XXXVII. Biennale, Venedig 1976, [o. P.]
- COOK, LYNNE: Richard Long, in: *Art Monthly* 8 (April 1983), H. 66, S. 8-10
- CRAIG-MARTIN, MICHAEL: [o. T.], in: Long, Richard: *Touchstones*, Text: Michael Craig-Martin, hrsg. anläßl. einer Ausst., Arnolfini Gallery, Bristol 1983, [o. P.]
- DAVIES, HUGH M.: R. Long: *Vita brevis*, in: Long, Richard: *Surf Roar*, hrsg. anläßl. einer Ausst., La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla 1989, [S. 18-23]
- FOOTE, NANCY: Long Walks, in: *Artforum* 18 (Summer 1980), H. 10, S. 42-47
- FRIESE, PETER: Begegnungen, in: Deecke, Thomas / Friese, Peter (Hrsg.): *Richard Long. Skulpturen, Fotos, Texte, Bücher, Ausst.-Kat.*, Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen 1993, S. 39-49
- FUCHS, RUDI H.: Richard Long, hrsg. anläßl. einer Ausst., Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1986
- GEISELER, MARIE-LOUISE: Midday – Mud – Mountain. Bewegung von Material und Zeit. Richard Long im Museum Kurhaus Kleve, in: *kritische berichte* 29 (2001), H. 4, S. 79-82
- GINTZ, CLAUDE: Richard Long. La vision, le paysage, le temps, in: *art press* (Juin 1986), H. 104, S. 4-8
- GRAEVENTITZ, ANTJE VON: Richard Long. Das Selbst in den Bedingungen der Natur, in: Long, Richard: *Midday*, hrsg. anläßl. einer Ausst., Museum Kurhaus Kleve, Kleve 2001, S. 15-19
- GRUETZNER ROBINS, ANNA: „Ain't Going Nowhere". Richard Long: global Explorer, in: dies. / Adams, Steven (Hrsg.): *Gendering Landscape Art*, Manchester 2000, S. 162-172 u. 223-225
- HECKMANN, STEFANIE: Extensions of Art. Richard Long und die Anfänge der Medienkunst, in: Kluxen, Andrea M. (Hrsg.): *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Nürnberg 2001 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg; 9), S. 315-331
- HECKMANN, STEFANIE: *Figur – Struktur – Index. Zur Modernität des Steins in der Skulptur der Gegenwart*, Freiburg i. Br. 1999 (Rombach Wissenschaften: Reihe Cultura; Bd. 11), zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1997
- HINDRY, ANN: La légèreté de l'être selon Richard Long, in: *Artstudio* 3 (1988), H. 10, S. 120-131
- HOORMANN, ANNE: Richard Long and the English Tradition of Landscape Art, in: *Wachsen* 1 (Herbst 1996), H. 2, S. 14-22
- MEISTER, HELGA: Richard Long [Rez. der Ausst. im Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 1997], in: *Kunstforum* Bd. 136 (Febr.-Mai 1997), S. 407 f.
- MOORHOUSE, PAUL: The Intricacy of the Skein, the Complexity of the Web. Richard Long's Art, in: Long, Richard: *Walking the Line*, Text: Anne Seymour, Paul Moorhouse, Interview von Denise Hooker, London 2002, S. 29-43
- PHILLPOT, CLIVE: Richard Long's Books & the Transmission of sculptural Images, in: *The Print Collector's Newsletter* 18 (Sept.-Oct. 1987), H. 4, S. 125-128
- SCHNOCK, FRIEDRICH: Richard Long und der veränderte Skulpturbegriff, Braunschweig, Hochsch. für Bild. Künste, Diss., 1999
- SCHUM, GERRY (Hrsg.): Katalog zur Fernsehausstellung „Land Art“. Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De Maria, Heizer, TV Germany Chanel I, April 69 [1969], 2. Aufl., Berlin 1970, [o. P.]
- SEYMOUR, ANNE: Old World New World, in: Long, Richard: *Old World New World*, hrsg. anläßl. der Verleihung des Kunstpreises Aachen 1988, Köln 1988, S. 51-65
- SLEEMAN, ALISON: „More and less“. The early Work of Richard Long, hrsg. von Fiona Russell anläßl. der Erw. von Richard Longs „Untitled“ 1965-66, Leeds Museums and Galleries, Ausst.-Kat., Henry Moore Institute, Leeds 1997



- WERD, GUIDO DE: Zwischen Landschaft und Museum. 17 Words, in: Long, Richard: Midday, hrsg. anläßl. einer Ausst., Museum Kurhaus Kleve, Kleve 2001, S. 35-40
- WILDERMUTH, ARMIN: Richard Long und die Nähe der Dinge, Ausst.-Kat., Galerie Buchmann, Basel 1985

## 2. Weitere Literatur

- ALBERRO, ALEXANDER / STIMSON, BLAKE: conceptual art. a critical anthology, Cambridge (Mass.)/London 1999
- ALBERT, WILLIAM: The Turnpike Road System of England 1663-1840, Cambridge 1972
- ALBERTI, LEONE BATTISTA: Drei Bücher über die Malerei – Della pictura libri tre [1453], in: ders.: Kleinere kunsttheoretische Schriften, ital./dt., hrsg. von Hubert Janitschek, Wien 1877 (Quellenschriften für Kunstgeschichte; 11), S. 45-163
- ALFREY, NICHOLAS / DANIELS, STEPHEN (Hrsg.): Mapping the Landscape. Essays on Art and Cartography, Ausst.-Kat., University Art Gallery, Nottingham 1990
- ALLEMAND-COSNEAU, CLAUDE / FATH, MANFRED / MITCHINSON, DAVID (Hrsg.): Henry Moore. Ursprung und Vollendung. Gipsplastiken, Skulpturen in Holz und Stein, Zeichnungen, Ausst.-Kat., Kunsthalle Mannheim, München/New York 1997
- ALPERS, SVETLANA: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Vorw. von Wolfgang Kemp, Köln 1985
- ANDREWS, MALCOLM: Landscape in Western Art, Oxford 1999 (Oxford History of Art)
- ANDREWS, MALCOLM: The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800, Aldershot 1989
- ANDREWS, MALCOLM (Hrsg.): The Picturesque. Literary Sources & Documents, Mountfield 1994 (The Helm Information Literary Sources & Documents Series), 3 Bde.
- APIANUS, PETRUS: Cosmographia, per gemmam, 1540
- APPELT, DIETER (Hrsg.): Gedächtnis der Vorstellung, Ausst.-Kat., Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1996
- APPLETON, JAY: The Symbolism of Habitat. An Interpretation of Landscape in Art, Seattle/London 1990
- ARNHEIM, RUDOLF: Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung [Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order, Berkeley u. a. 1971], aus dem Amerik. vom Verf. [1979], 2. Aufl., Köln 1996
- ARNHEIM, RUDOLF: Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste [The Power of the Center. A Study of Composition in the visual Arts, California 1988], neue Fassung, Köln 1996
- ARNOLD, HEINZ LUDWIG / KORTE, HERMANN (Hrsg.): Visuelle Poesie, München 1997 (Text + Kritik, Sonderband 9/1997)
- ASENDORF, CHRISTOPH: Superconstellation – Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne, Wien/New York 1997 (Ästhetik und Naturwissenschaften)
- BAKER, ELIZABETH C.: Artworks on the Land, in: Sonfist, Alan (Hrsg.): Art in the Land. A critical Anthology of Environmental Art, New York 1983, S. 73-84
- BANN, STEPHEN: The Circle in the Square. Land Art and the Art of Landscape today, in: Wilke, Joachim (Hrsg.): Zum Naturbegriff der Gegenwart, Kongreßdokumentation zum Projekt „Natur im Kopf“, Stuttgart 1993, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994, Bd. 1 (problemata; 133), S. 351-366
- BANN, STEPHEN: The Map as Index of the Real. Land Art and the Authentication of Travel, in: Imago Mundi 46 (1994), S. 9-18
- BANN, STEPHEN: La sculpture anglaise et la tradition du paysage, in: Artstudio 3 (1988), H. 10, S. 26-33
- BANN, STEPHEN: The Truth in Mapping, in: Word & Image 4 (1988), H. 2, S. 498-509
- BANN, STEPHEN / ALLEN, WILLIAM (Hrsg.): Interpreting contemporary Art, London 1991
- BARCK, KARLHEINZ u. a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990
- BARTHOLOMEYCIK, GESA: Materialkonzepte. Die Kombination der Materialien in der deutschen Plastik nach 1960, Frankfurt am Main u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 260), zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1995
- BASHKOFF, TRACEY (Hrsg.): Über das Erhabene. Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell, Ausst.-Kat., Deutsche Guggenheim Berlin, New York 2001

- BÄTSCHMANN, OSKAR: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989
- BAUDRILLARD, JEAN: Das Ding und das Ich. Gespräch mit der täglichen Umwelt [Le système des objets, Paris 1968], Wien 1974
- BAUDSON, MICHEL (Hrsg.): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Ausst.-Kat., Kunsthalle Mannheim u. a., Weinheim 1985
- BAUER, HERMANN: Idee und Entstehung des Landschaftsgartens in England, in: Baumüller, Barbara / Kuder, Ulrich / Zoglauer, Thomas (Hrsg.): Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1997, S. 18-37
- BAUMÜLLER, BARBARA / KUDER, ULRICH / ZOGLAUER, THOMAS (Hrsg.): Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1997
- BAUSINGER, HERMANN / BEYRER, KLAUS / KORFF, GOTTFRIED (Hrsg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus [1991], 2. Aufl., München 1999
- BEAL, DAPHNE (Hrsg.): Art in the Landscape, Symposium in der Chinati Foundation, Marfa, September/Oktober 1995, mit Carl Andre, Michael Charlesworth, Hamish Fulton, Lucy R. Lippard, Ann Reynolds, James Turrell, Texas 2000
- BEARDSLEY, JOHN: Earthworks and Beyond. Contemporary in the Landscape, New York 1984
- BEARDSLEY, JOHN: Probing the Earth. Contemporary Land Projects, Ausst.-Kat., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington 1977
- BECKETT, SAMUEL: Molloy, Frankfurt am Main 1995
- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. (Zweite Fassung), in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, Bd. I,2, S. 471-508
- BERNHARD, THOMAS: Gehen, Frankfurt am Main 1971
- BIANCHI, PAOLO: Das (Ent)alten der Karte, in: ders. / Folie, Sabine (Hrsg.): Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kultur, Ausst.-Kat., Offenes Kulturhaus Linz, Wien 1997, S. 14-19
- BIANCHI, PAOLO: Go, Travel, Drive, Move, in: Kunstforum 2/1997, Bd. 136 Ästhetik des Reisens, S. 53-58
- BIANCHI, PAOLO: Sehn-Sucht-Trips: Versuch über das Reisen und Ruhen. Als Reisende im Prä-Millennium, in: Kunstforum 2/1997, Bd. 136 Ästhetik des Reisens, S. 59-73
- BIANCHI, PAOLO / FOLIE, SABINE (Hrsg.): Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kultur, Ausst.-Kat., Offenes Kulturhaus Linz, Wien 1997
- BIEN, GÜNTHER / GIL, THOMAS / WILKE, JOACHIM (Hrsg.): „Natur“ im Umbruch. Zur Diskussion des Naturbegriffs in Philosophie, Naturwissenschaft und Kunsttheorie, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994 (problemata; 127)
- BILLETER, ERIKA: Zur Ausstellung, in: dies. (Hrsg.): Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Ausst.-Kat., Kunsthau Zürich, Zürich 1981, S. 13-27
- BILLETER, ERIKA (Hrsg.): Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Ausst.-Kat., Kunsthau Zürich, Zürich 1981
- BLAKE, WILLIAM: Auguries of Innocence [um 1804], in: ders.: Selected Poetry, hrsg. von Michael Mason, Oxford/New York 1996
- BLUMENBERG, HANS: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen [1957], in: ders.: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, S. 55-103
- BLUMENBERG, HANS: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981
- BOCKEMÜHL, MICHAEL: Atmosphären sehen. Ästhetische Wahrnehmung als Praxis, in: Mahayni, Ziad (Hrsg.): Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst, München 2002, S. 203-222
- BOEHM, GOTTFRIED: Bild und Zeit, in: Paflik-Huber, Hannelore (Hrsg.): Das Phänomen der Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 1-23
- BOEHM, GOTTFRIED: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: ders. / Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995 (Bild und Text), S. 23-40
- BOEHM, GOTTFRIED: Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Vischer, Theodora (Hrsg.): Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Basel 1992, S. 15-21
- BOEHM, GOTTFRIED: Bildsinn und Sinnesorgane, in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, S. 148-165
- BOEHM, GOTTFRIED / PFOTENHAUER, HELMUT (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung.

- Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995 (Bild und Text)
- BÖHME, GERNOT: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001
- BÖHME, GERNOT: Die Aktualität der Naturphilosophie, in: ders.: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1992, S. 29-43
- BÖHME, GERNOT: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985
- BÖHME, GERNOT: Aporien unserer Beziehung zur Natur, in: ders.: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1992, S. 9-25
- BÖHME, GERNOT: Eine ästhetische Theorie der Natur, in: ders.: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1992, S. 125-140
- BÖHME, GERNOT: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik [1995], 2. Aufl., Frankfurt am Main 1997
- BÖHME, GERNOT: Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, in: ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik [1995], 2. Aufl., Frankfurt am Main 1997, S. 21-48
- BÖHME, GERNOT: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt am Main 1989
- BÖHME, GERNOT: Der Glanz des Materials, in: ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik [1995], 2. Aufl., Frankfurt am Main 1997, S. 49-65
- BÖHME, GERNOT: Leib: Die Natur, die wir selbst sind, in: ders.: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1992, S. 77-93
- BÖHME, GERNOT: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1992
- BÖHME, GERNOT: Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte der vier Elemente, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): Die Elemente in der Kunst, Berlin 1996 (Paragrana; 5,1), S. 13-35
- BÖHME, GERNOT: Physiognomik in der Naturästhetik, in: ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik [1995], 2. Aufl., Frankfurt am Main 1997, S. 132-152
- BÖHME, GERNOT: Das Schöne und andere Atmosphären, in: ders.: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985, S. 192-207
- BÖHME, GERNOT: Die schöne Natur und die gute Natur, in: ders.: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt am Main 1989, S. 38-55
- BÖHME, GERNOT: Theorie des Bildes, München 1999
- BÖHME, GERNOT / BÖHME, HARTMUT: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996 (Kulturgeschichte der Natur in Einzeldarstellungen)
- BÖHME, HARTMUT: Anthropologie der vier Elemente, in: Busch, Bernd / Förster, Larissa (Hrsg.): Wasser, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Köln 2000 (Schriftenreihe Forum; 9: Elemente des Naturhaushalts; 1), S. 17-37
- BÖHME, HARTMUT: Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich? in: ders.: Natur und Subjekt, Frankfurt am Main 1988, S. 38-67
- BÖHME, HARTMUT: Gaia. Bilder der Erde von Hesiod bis James Lovelock, in: Kornmacher, Sylvia / Cordes-Vollert, Doris (Hrsg.): Erde – Zeichen – Erde, Textband zur Ausschreibung der IGBK, AIAP, IAA für den Sommer 1992, Bonn 1992, S. 18-65
- BÖHME, HARTMUT: Die hermetische Ikonologie der vier Elemente, in: Herzogenrath, Wulf / Meyer, Klaus (Hrsg.): Mediale Hamburg, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Deichtorhallen u. a., Hamburg 1993, S. 84-97
- BÖHME, HARTMUT: Das Steinerne. Anmerkungen zu einer Theorie des Erhabenen aus dem Blick des Menschenfremdesten, in: Pries, Christine (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989, S. 119-141
- BÖHME, HARTMUT: Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt am Main 1988, S. 7-42
- BÖHME, HARTMUT (Hrsg.): Die Elemente in der Kunst, Berlin 1996 (Paragrana; 5,1)
- BÖHME, HARTMUT (Hrsg.): Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt am Main 1988
- BOIS, YVE-ALAIN: A picturesque Stroll around *Clara-Clara*, in: October (1984), H. 29, S. 32-62
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH: Mensch und Raum [1963], 7. Aufl., Stuttgart u. a. 1994
- BORD, JANET: Mazes and Labyrinths, London 1976
- BOURDON, DAVID: Christo, New York 1970
- BOYM, PER BJ. (Hrsg.): Robert Smithson. Retrospective. Works 1955-1973, Ausst.-Kat., The National Mu-

- seum of Contemporary Art Oslo, Oslo 1999
- BREDEKAMP, HORST: Die Erde als Lebewesen, in: kritische berichte 9 (1981), H. 4/5, S. 5-37
- BROCKHAUS, CHRISTOPH (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck Preis Duisburg 1966-1996. Eduardo Chillida, Norbert Kricke, Jean Tinguely, Claes Oldenburg, Joseph Beuys, Richard Serra, Richard Long, Ostfildern 1997
- BROWN, STANLEY: steps, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1971
- BRUNNER, MANFRED (Hrsg.): Landschaft in der Erfahrung. Eine Ausstellung mit Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln 1989
- BRY, JOHANN THEODORE DE: Mundus Elementaris, in: Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum [1677, erstmals in: Dyas Chymica Tripartita, Frankfurt am Main 1625], Vorw. von Karl R. H. Frick, Graz 1970 (Repr. der Ausg. Frankfurt am Main 1678)
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE: Der kartographische Blick der Kunst, Berlin 1997
- BUREN, DANIEL: Achtung! Texte 1967-1991, hrsg. von Gerti Fietzek u. Gudrun Inboden, Dresden/Basel 1995 (Fundus-Bücher; 129)
- BUSCH, BERND: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München/Wien 1989
- BUSCH, BERND / FÖRSTER, LARISSA (Hrsg.): Wasser, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Köln 2000 (Schriftenreihe Forum; 9: Elemente des Naturhaushalts; 1)
- BUTTLAR, ADRIAN VON: Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs, Mittenwald 1982 (Studia Iconologia; 4), zugl.: München, Univ., Diss., [o. J.]
- BUTTLAR, ADRIAN VON: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik [1980], erw. Neuausg., Köln 1989
- CAMUS, ALBERT: Der Mythos des Sisyphos [Le mythe de Sisyphe, Paris 1965], Reinbek bei Hamburg 1999
- CARUS, CARL GUSTAV: Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Zuvor ein Brief von Goethe [1830], mit Nachw. u: hrsg. von Dorothea Kuhn, Heidelberg 1972 (Repr. der 2., vermehrten Ausg. von 1835)
- CATTELAN, RETO: Wirtschaftliche und politische Prämissen des Landschaftsgartens in England und Deutschland, Zürich, ETH, Diss. 1980
- CAUSEY, ANDREW: Space and Time in British Land Art, in: Studio International 193 (March-April 1977), H. 986, S. 122-130
- CELANT, GERMANO: Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Geschichte eines Bildes. Die Sammlung Panza di Biumo. Action painting, Newdada, Pop art, Minimal art, Conceptual and Environmental art, Mailand 1980
- CHARLESWORTH, MICHAEL: Nature, Landscape, and Land Art, in: Beal, Daphne (Hrsg.): Art in the Landscape, Symposium in der Chinati Foundation, Marfa, September/Oktober 1995, mit Carl Andre, Michael Charlesworth, Hamish Fulton, Lucy R. Lippard, Ann Reynolds, James Turrell, Texas 2000, S. 93-113
- CHARLESWORTH, MICHAEL: On meeting Hercules in Stourhead Garden, in: Journal of Garden History 9 (April-June 1989), H. 2, S. 71-75
- COLPIT, FRANCES: Minimal Art. The critical Perspective, Seattle 1990
- CONAN, MICHEL: The Conundrum of Le Nôtre's *Labyrinthe*, in: Hunt, John Dixon (Hrsg.): Garden History. Issues, Approaches, Methods, Washington D. C. 1992 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture 1989; 13), S. 119-150
- COPLEY, STEPHEN: Gilpin on the Wye. Tourists, Tintern Abbey, and the Picturesque, in: Rosenthal, Michael / Payne, Christiana / Wilcox, Scott (Hrsg.): Prospects of the Nation. Recent Essays in British Landscape, 1750-1880, New Haven/London 1997 (Studies in British Art; 4), S. 133-155
- COSGROVE, DENIS / DANIELS, STEPHEN (Hrsg.): The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic Representation, Design and Use of past Environments, Cambridge u. a. 1988
- CUMMINGS, PAUL: Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution, 14. und 19. Juli 1972, in: Smithson, Robert: The Collected Writings, hrsg. von Jack Flam, Berkeley 1996, S. 270-296
- CUTTS, SIMON (Hrsg.): The unpainted Landscape, Ausst.-Kat., Maclaurin Art Gallery, London 1987
- DANIELS, STEPHEN: Goodly Prospects. English Estate Portraiture, 1670-1730, in: Alfrey, Nicholas / Daniels, Stephen (Hrsg.): Mapping the Landscape. Essays on Art and Cartography, Ausst.-Kat., University Art Gallery, Nottingham 1990, S. 9-12
- DANIELS, STEPHEN / COSGROVE, DENIS: Introduction: Iconography and Landscape, in: Cosgrove, Denis / Daniels, Stephen (Hrsg.): The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic Representation, De-

- sign and Use of past Environments, Cambridge u. a. 1988, S. 1-10
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes [Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, 1992], München 1999 (Bild und Text)
- DIERS, MICHAEL (Hrsg.): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Berlin 1993 (Artefact; 5)
- DOREN, ALFRED: Wunschräume und Wunschzeiten, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 4 (1924-1925), Berlin 1927, S. 158-205
- DREHER, THOMAS: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, Frankfurt am Main u. a. 1992 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 138), zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1988
- DUCHAMP, MARCEL: [Diktionäre und Atlanten], in: ders.: Die Schriften. Bd. 1 Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, übers. komm. u: hrsg. von Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 131-133
- DÜRBECK, GABRIELE U. A. (Hrsg.): Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, Dresden 2001
- DÜRCKHEIM, KARLFRIED VON: Untersuchungen zum gelebten Raum. Erlebniswirklichkeit und ihr Verständnis. Systematische Untersuchungen II, in: Neue Psychologische Studien, 1932, Bd. 6, H. 4, S. 383-480
- EINSTEIN, ALBERT: Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie [1917], 23. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden 1988
- ELIAS, NORBERT: Über die Natur, in: Merkur 40 (1986), H. 6, S. 469-481
- FELIX, ZDENEK: Mass, Time and Space, in: ders. (Hrsg.): Michael Heizer, Ausst.-Kat., Museum Folkwang Essen, Essen 1979, S. 46-48
- FELIX, ZDENEK (Hrsg.): Michael Heizer, Ausst.-Kat., Museum Folkwang Essen, Essen 1979
- FLUDD, ROBERT: Utriusque cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica, physica, atque technica historia, Oppenheim 1617 u: 1619
- FOOTE, NANCY: The Anti-Photographers, in: Artforum 15 (Sept. 1976), H. 1, S. 46-54
- FOUCAULT, MICHEL: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, 1. Aufl., Leipzig 1990, S. 34-46
- FRICKE, CHRISTIANE: „Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören.“ Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der videogalerie schum 1970-1973, Frankfurt am Main u. a. 1996 (Europäische Hochschulschriften: Reihe Kunstgeschichte; 269), zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1994
- FRICKE, CHRISTIANE: Filme von Künstlern für das Fernsehen: Fernsehgalerie Berlin, Gerry Schum, LAND ART (SFB, 1. Programm, 15.4.69, 22h40), in: Korte, Helmut / Zahlten, Johannes (Hrsg.): Kunst und Künstler im Film, Hameln 1990, S. 135-154
- FRIED, MICHAEL: Kunst und Objekthaftigkeit [1967], in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995 (Fundus-Bücher; 134), S. 334-374
- FRIEDLÄNDER, MAX: Die Landschaft, in: ders.: Über die Malerei, Vorw. von Hugo Perls [1947], München 1963, S. 26-152
- FRIESE, PETER: I AM NOT CONTENT – ICH BIN NICHT INHALT / NICHT ZUFRIEDEN, in: Weiner, Lawrence: Lawrence Weiner tatsächlich. Skulpturen aus der Sammlung Onnasch. Bücher aus dem Archive for Small Press & Communication, Neues Museum Weserburg, Bremen 1999/2000, [S. 9-12]
- FUCHS, RUDI: The Eye framed and filled with Color, in: ders. / Moure, Gloria (Hrsg.): Jan Dibbets Interior Light. Works on Architecture 1969-1990, New York 1991, S. 9-19
- FUCHS, RUDI / MOURE, GLORIA (Hrsg.): Jan Dibbets Interior Light. Works on Architecture 1969-1990, New York 1991
- FULTON, HAMISH: One Hundred Walks. A few Crows. Wide River. Ants, Eindhoven 1991
- FULTON, HAMISH: Thirty one Horizons – Einunddreißig Horizonte, Ausst.-Kat., Lenbachhaus, München 1995
- FURLONG, WILLIAM: Audio Arts. Beunruhigende Versuche zur Genauigkeit, Leipzig 1992
- GAPPMAYR, HEINZ: Der Begriff des Schönen und die konzeptuelle Kunst, in: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): „schön“. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs, München 1976 (Grundfragen der Literaturwissenschaft, N. F.; 1), S. 142-145
- GAPPMAYR, HEINZ: Konstituenten visueller und konzeptueller Texte, in: Arnold, Heinz Ludwig / Korte, Hermann (Hrsg.): Visuelle Poesie, München 1997 (Text + Kritik, Sonderband 9/1997), S. 82-84
- GELLING, MARGARET: Place-Names in the Landscape, London/Melbourne 1984

- GELLING, MARGARET / COLE, ANN: The Landscape of Place-Names, Stamford 2000
- GIERSCH, ULRICH: Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers. Gehkünste und Kunstgänge, in: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt am Main 1984, S. 261-275
- GILCHRIST, MAGGIE (Hrsg.): Robert Smithson: Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973, Ausst.-Kat., Avignon 1994
- GILPIN, WILLIAM: Observations on the Western Parts of England relative chiefly to picturesque Beauty [1789], Einl. von Sutherland Lyall, Richmond 1973 (Repr. der Ausg. London 1798)
- GILPIN, WILLIAM: Three Essays: On picturesque Beauty; on picturesque Travel; and on Sketching Landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting [London 1792], Farnborough 1972 (Repr. der 2. Ausg. London 1794)
- GOCKEL, BETTINA: Gemalte Sehweisen. Sehen in Kunst, Ästhetik und Naturwissenschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Dürbeck, Gabriele u. a. (Hrsg.): Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, Dresden 2001, S. 199-219
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: (Granit II) [1785], in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Wolf von Engelhardt u. Manfred Wenzel, Bd. 25 Schriften zur Allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie, Frankfurt am Main 1989, S. 312-316
- GOHR, SIEGFRIED / JABLONKA, RAFAEL (Hrsg.): Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Ausst.-Kat., Museum Ludwig Köln, Köln 1986
- GOLINSKI, HANS GÜNTER / HIEKISCH-PICARD, SEPP (HRSG.): Zen und die westliche Kunst, Ausst.-Kat., Museum Bochum, Köln 2000
- GOMRINGER, EUGEN: visuelle poesie. anthologie, Stuttgart 1996
- GRAEVENITZ, GERHARD VON: Introduction, in: ders. / Dilworth, Norman (Hrsg.): Pier + Ocean. Construction in the Art of the Seventies, Ausst.-Kat., Hayward Gallery, London 1980, S. 5-7
- GRAEVENITZ, GERHARD VON / DILWORTH, NORMAN (Hrsg.): Pier + Ocean. Construction in the Art of the Seventies, Ausst.-Kat., Hayward Gallery, London 1980
- GRIMM, JACOB / GRIMM, WILHELM: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854-1956
- GROH, RUTH / GROH, DIETER: Die Außenwelt als Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur 2, Frankfurt am Main 1996
- GROH, RUTH / GROH, DIETER: Petrarca und der Mont Ventoux, in: Merkur 46 (1992), H. 4, S. 290-307
- GROH, RUTH / GROH, DIETER: Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur, Frankfurt am Main 1991
- GROßKLAUS, GÖTZ / OLDEMEYER, ERNST (Hrsg.): Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur, Karlsruhe 1983 (Karlsruher kulturwissenschaftliche Arbeiten)
- GRUETZNER ROBINS, ANNA / ADAMS, STEVEN (Hrsg.): Gendering Landscape Art, Manchester 2000
- HAFE PÉREZ, MIGUEL VON / RAMOS, MARIA (Hrsg.): Contemporary British Sculpture. From Henry Moore to the 90s., Ausst.-Kat., Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, Santiago de Compostela/Porto 1995
- HAMMERICH, KURT / KLEIN, MICHAEL (Hrsg.): Materialien zur Soziologie des Alltags, Opladen 1978
- HARD, GERHARD: Die „Landschaft“ der Sprache und die „Landschaft“ der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien zu einigen zentralen Denkfiguren in der deutschen geographischen Literatur, Bonn 1970 (Colloquium Geographicum; 11)
- HARD, GERHARD: Zu Begriff und Geschichte der „Natur“ in der Geographie des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Großklaus, Götz / Oldemeyer, Ernst (Hrsg.): Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur, Karlsruhe 1983 (Karlsruher kulturwissenschaftliche Arbeiten), S. 139-167
- HARLEY, J. B.: Maps, Knowledge, and Power, in: Cosgrove, Denis / Daniels, Stephen (Hrsg.): The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic Representation, Design and Use of past Environments, Cambridge u. a. 1988, S. 277-312
- HARMS, WOLFGANG: Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970 (Medium aevum: Philologische Studien; 21)
- HARRIS, JOHN: The Artist and the Country House. A History of Country House and Garden View Painting in Britain 1540-1870, London 1979
- HARRIS, JOHN: The Palladian Revival. Lord Burlington, his Villa and Garden at Chiswick, Ausst.-Kat., Centre Canadien d'Architecture Montréal, New Haven/London 1994
- HARRISON, CHARLES: Some recent Sculpture in Britain, in: Studio International 177 (Jan. 1969), H. 907, S. 26-33

- HAUSKELLER, MICHAEL u. a. (Hrsg.): *Naturerkenntnis und Natursein*. Für Gernot Böhme, Frankfurt am Main 1998
- HECKMANN, STEFANIE: *Zwischen den Gattungen*, in: Appelt, Dieter (Hrsg.): *Gedächtnis der Vorstellung*, Ausst.-Kat., Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1996, [S. 7-23]
- HEFFERNAN, JAMES A. W.: *The Re-Creation of Landscape. A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner*, Hanover/London 1984
- HEISSENBÜTTEL, HELMUT: *Über Literatur* [1966], Stuttgart 1995
- HERWIG, OLIVER: *Worddesign: Eugen Gomringer und die bildende Kunst*, München 2001, zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2000
- HERZOGENRATH, WULF / MEYER, KLAUS (Hrsg.): *Mediale Hamburg*, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Deichtorhallen u. a., Hamburg 1993
- HILL, DAVID: *Turner in the North. A Tour through Derbyshire, Yorkshire, Durham, Northumberland, the Scottish Borders, the Lake District, Lancashire, and Lincolnshire in the Year 1797*, New Haven/London 1997
- HINDLE, BRIAN PAUL: *Roads, Tracks and their Interpretation*, London 1993
- HINDRY, ANN: *Henry Moore und seine Kinder. Der Sinn und das Sein*, in: Allemand-Cosneau, Claude / Fath, Manfred / Mitchinson, David (Hrsg.): *Henry Moore. Ursprung und Vollendung. Gipsplastiken, Skulpturen in Holz und Stein, Zeichnungen*, Ausst.-Kat., Kunsthalle Mannheim, München/New York 1997, S. 49-55
- HOBBS, ROBERT: *Robert Smithson. A retrospective View*, Ausst.-Kat., Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Ithaca 1982
- HOFFMANN, KLAUS: *Kunst-im-Kopf. Aspekte der Realkunst*, Köln 1972
- HOFFMANN-AXTHELM, DIETER: *Theorie der künstlerischen Arbeit. Eine Untersuchung anhand der Lage der bildenden Kunst in den kapitalistischen Ländern*, Frankfurt am Main 1974
- HOHNHOLZ, JÜRGEN: *Der englische Park als landschaftliche Erscheinung*, Tübingen 1964 (Tübinger Geographische Studien; 15), zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1964
- HOLT, NANCY: *Sun Tunnels*, in: *Artforum* 15 (April 1977), H. 8, S. 32-37
- HONISCH, DIETER u. a. (Hrsg.): *Kunst wird Material*, Ausst.-Kat., Nationalgalerie Berlin, Berlin 1982
- HOORMANN, ANNE: *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996, zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1994
- HOPPE-SAILER, RICHARD: *Elementare Wahrnehmungen. Zur Präsenz der Elemente in Werken der modernen Kunst*, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Die Elemente in der Kunst*, Berlin 1996 (Paragrana; 5,1), S. 170-187
- HOPPE-SAILER, RICHARD: *Erderkundungen. Zu einigen Arbeiten von Carl Gustav Carus, Joseph Beuys und Richard Long*, in: Kornmacher, Sylvia / Cordes-Vollert, Doris (Hrsg.): *Erde – Zeichen – Erde*, Textband zur Dokumentation von Arbeiten europäischer bildender Künstler anlässlich einer Ausschreibung der IGBK, AIAP, IAA für den Sommer 1992, Bonn 1992, S. 92-117
- HOPPE-SAILER, RICHARD: *Karte, Raum und Zeit in Concept und Land Art*, in: Bianchi, Paolo / Folie, Sabine (Hrsg.): *Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kultur*, Ausst.-Kat., Offenes Kulturhaus Linz, Wien 1997, S. 51-53
- HUMBOLDT, ALEXANDER VON: *Vues des Cordillères, et monumen[t]s des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris 1810, Stiche von J. H. Stône
- HUNT, JOHN DIXON: *Castle Howard revisited* [1989], in: ders.: *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge (Mass.)/London 1992, S. 19-46
- HUNT, JOHN DIXON: *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore/London 1976
- HUNT, JOHN DIXON: *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge (Mass.)/London 1992
- HUNT, JOHN DIXON: *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, London 2000
- HUNT, JOHN DIXON: *The picturesque Legacy to modernist Landscape Architecture*, in: ders.: *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge (Mass.)/London 1992, S. 285-303
- HUNT, JOHN DIXON: *Picturesque Mirrors and the Ruins of the Past*, in: *Art History* 4 (1981), H. 3, S. 254-270
- HUNT, JOHN DIXON: *Theaters, Gardens, and Garden Theaters* [1980], in: ders.: *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge (Mass.)/London 1992, S. 49-73

- HUNT, JOHN DIXON: *Ut Pictura Poesis, Ut Pictura Hortus, and the Picturesque*, in: *Word & Image* 1 (1985), H. 1, S. 87-107
- HUNT, JOHN DIXON (Hrsg.): *Garden History. Issues, Approaches, Methods*, Washington D. C. 1992 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture 1989; 13)
- HUNT, JOHN DIXON / WILLIS, PETER (Hrsg.): *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, London 1975
- HYDE, RALPH (Hrsg.): *Panoramania! The Art and Entertainment of the „All-embracing” View*, Einl. von Scott B. Wilcox, Ausst.-Kat., Barbican Art Gallery, London 1988
- IMDAHL, MAX: Barnett Newman. *Who's afraid of red, yellow and blue III*, in: Pries, Christine (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 233-252
- JAHRE, LUTZ / SCHRAENEN, GUY: *Künstlerbücher – mehr als fünf Sinne. Ein Gespräch als Bibliographie*, in: Neumann, Claudia (Hrsg.): *Der Sinn der Sinne, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1998 (Schriftenreihe Forum; 8)*, S. 573-608
- JAMES, JOHN: *The Theory and Practice of Gardening. Wherein is fully handled all that relates to Fine Gardens, commonly called Pleasure-Gardens, as Parterres, Groves, Bowling-Greens, etc.*, London 1712 [Übers. der franz. Ausg. von Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, Paris 1709]
- JAMMER, MAX: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien [Concepts of Space, 1954]*, 2., erw. Aufl., Darmstadt 1980
- JENDERKO, INGRID / PFEIFFER, ANDREAS (Hrsg.): *Holz = Kunst-Stoff*, Ausst.-Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart 1976
- JOACHIMSEN, MARGARETHE: *Zeit zwischen Entgrenzung und Begrenzung der bildenden Kunst heute*, in: Baudson, Michel (Hrsg.): *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Ausst.-Kat., Kunsthalle Mannheim u. a., Weinheim 1985, S. 219-239
- JOHNSTON, JILL: *Walking into Art*, in: *Art in America* 75 (April 1987), S. 160-169 u. 235
- JOOSTEN, ELLEN: *Displaced – Replaced*, in: Felix, Zdenek (Hrsg.): *Michael Heizer*, Ausst.-Kat., Museum Folkwang Essen, Essen 1979, S. 63-65
- JOURDAIN, MARGARET: *The Work of William Kent. Artist, Painter, Designer and Landscape Gardener*, Einl. von Christopher Hussey, London 1948
- KAMM-KYBURZ, CHRISTINE (Hrsg.): *Stein. Steinskulpturen im 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat., Zuger Kunstgesellschaft, Zug 1982
- KAMPER, DIETMAR / WULF, CHRISTOPH (Hrsg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt am Main 1984
- KASCHUBA, WOLFGANG: *Die Fußreise. Von der Arbeitswanderung zur bürgerlichen Bildungsbewegung*, in: Bausinger, Hermann / Beyrer, Klaus / Korff, Gottfried (Hrsg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus* [1991], 2. Aufl., München 1999, S. 165-173
- KASTNER, JEFFREY (Hrsg.): *Land and Environmental Art*, London 1998
- KELLEIN, THOMAS: *Jeden Tag ein Denkmal! Die unerwartete Denkmaltreue und Denkmalliebe der Kunst nach 1960*, in: Diers, Michael (Hrsg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin 1993 (Artefact; 5), S. 209-222
- KELLEIN, THOMAS: *LAND ART – ein Vorbericht zur Deutung der Erde*, in: Gohr, Siegfried / Jablonka, Rafael (Hrsg.): *Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Ausst.-Kat., Museum Ludwig Köln, Köln 1986, S. 381-400
- KEMAL, SALIM / GASKEL, IVAN (Hrsg.): *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge 1993 (Cambridge Studies in Philosophy and the Arts)
- KEMP, MARTIN: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London 1990
- KEMP, WOLFGANG: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983
- KEMP, WOLFGANG: *Bilder des Verfalls. Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken*, in: ders.: *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 102-143
- KEMP, WOLFGANG: *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978
- KEMP, WOLFGANG: *Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Panorama*, in: Wagner, Monika (Hrsg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst* [1991], 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1997, Bd. 1, S. 75-93
- KEMP, WOLFGANG: *Holz – Figuren des Problems Material*, in: Jenderko, Ingrid / Pfeiffer, Andreas (Hrsg.): *Holz = Kunst-Stoff*, Ausst.-Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart 1976, S. 9-14



- KERN, HERMANN: Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds, München 1982
- KESTENHOLZ, CLAUDIA: Die Sicht der Dinge. Metaphorische Visualität und Subjektivitätsideal im Werk von Karl Philipp Moritz, München 1987, zugl.: Basel, Univ., Diss., 1983
- KIMPEL, HARALD: Walter De Maria, in: ders. (Hrsg.): Aversion / Akzeptanz. Öffentliche Kunst und öffentliche Meinung. Außeninstallationen aus documenta-Vergangenheit, Marburg 1992, S. 31-42
- KIMPEL, HARALD (Hrsg.): Aversion / Akzeptanz. Öffentliche Kunst und öffentliche Meinung. Außeninstallationen aus documenta-Vergangenheit, Marburg 1992
- KLONK, CHARLOTTE: Science and Perception of Nature. British Landscape Art in the late eighteenth and early nineteenth Centuries, New Haven/London 1996
- KLUXEN, ANDREA M. (Hrsg.): Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, Nürnberg 2001 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg; 9)
- KNABE, PETER-ECKHARD: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972
- KNIGHT, RICHARD PAYNE: An analytical Inquiry into the Principles of Taste [London 1805], Farnborough 1972 (Repr. der 4. Ausg. London 1808)
- KNIGHT, RICHARD PAYNE: The Landscape. A Didactic Poem in three Books. Addressed to Uvedale Price [London 1794], Farnborough 1972 (Repr. der 2. Ausg. 1795)
- KORNMACHER, SYLVIA / CORDES-VOLLERT, DORIS (Hrsg.): Erde – Zeichen – Erde, Textband zur Beschreibung der IGBK, AIAP, IAA für den Sommer 1992, Bonn 1992
- KORTE, HELMUT / ZAHLTEN, JOHANNES (Hrsg.): Kunst und Künstler im Film, Hameln 1990
- KOSCHORKE, ALBRECHT: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main 1990, zugl.: München, Univ., Diss., 1989
- KRAAK, MENNO-JAN / ORMELING, FERJAN: Cartography. Visualization of Spatial Data, Essex 1996
- KRAUSS, ROSALIND E.: Notes on the Index. Part 1 [1976], in: dies.: The Originality of the Avant-Garde and other modernist Myths, Cambridge (Mass.)/London 1985, S. 196-209
- KRAUSS, ROSALIND E.: The Originality of the Avant-Garde [1981], in: dies.: The Originality of the Avant-Garde and other modernist Myths, Cambridge (Mass.)/London 1985, S. 151-170
- KRAUSS, ROSALIND E.: The Originality of the Avant-Garde and other modernist Myths, Cambridge (Mass.)/London 1985
- KRAUSS, ROSALIND E.: Passages in Modern Sculpture [1977], 5. Aufl., Cambridge u. a. 1987
- KRUSE, LENELIS / GRAUMANN, CARL. F.: Sozialpsychologie des Raumes und der Bewegung, in: Hammerich, Kurt / Klein, Michael (Hrsg.): Materialien zur Soziologie des Alltags, Opladen 1978, S. 177-219
- LANG, S.: The Genesis of English Landscape Garden, in: Pevsner, Nikolaus (Hrsg.): The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles, Washington D. C. 1974 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture; 2), S. 1-29
- LANGEN, AUGUST: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus), Jena 1934
- LARSON, KAY: Robert Smithson's Geological Rambles, in: Gilchrist, Maggie (Hrsg.): Robert Smithson: Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973, Ausst.-Kat., Avignon 1994, S. 281-284
- LAUBER, MARIA: In Search for a Place where the Snow never melts. Die Auseinandersetzung mit natürlichen Materialien in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Andy Goldsworthy, Wolfgang Laib und Tony Cragg, Freiburg i. Br., Univ., Diss., 1995
- LAUF, CORNELIA / PHILLPOT, CLIVE: Artist/Author. Contemporary Artists' Books, New York 1998
- LEHMANN, HERBERT: Essays zur Physiognomie der Landschaft, hrsg. von Anneliese Krenzlin und Renate Müller, Wiesbaden 1986 (Erdkundliches Wissen; 83)
- LEHMANN, HERBERT: Die Physiognomie der Landschaft [1950], in: ders.: Essays zur Physiognomie der Landschaft, hrsg. von Anneliese Krenzlin und Renate Müller, Wiesbaden 1986 (Erdkundliches Wissen; 83), S. 137-150
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE: Traurige Tropen [Tristes Tropique, Paris 1955], 8. Aufl., Frankfurt am Main 1991
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE: Das wilde Denken [La pensée sauvage, Paris 1962], 8. Aufl., Frankfurt am Main 1991
- LEWIN, KURT: Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine Hodologische Raum, in: Psychologische Forschung (1934), Bd. 19, H. 3/4, S. 249-299

- LEWITT, SOL: From Monteluco to Spoleto, December 1976, Eindhoven 1984
- LEWITT, SOL: Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum 5 (1967), H. 10, S. 79-83
- LEWITT, SOL: Sentences on Conceptual Art [1969], in: Alberro, Alexander / Stimson, Blake: conceptual art. a critical anthology, Cambridge (Mass.)/London 1999, S. 106-108
- LIMPRICHT, CORNELIA: Platzanlage und Landschaftsgarten als *begehbare Utopien*. Ein Beitrag zur Deutung der Templum-Salomonis-Rezeption im 16. und 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main u. a. 1994 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 202), zugl.: Köln, Univ., Diss., 1993
- LIPPARD, LUCY R.: Art outdoors, in and out of the public Domain, in: Studio International 193 (March-April 1977), H. 986, S. 83-90
- LIPPARD, LUCY R.: Land Art in the rearview Mirror, in: Beal, Daphne (Hrsg.): Art in the Landscape, Symposium in der Chinati Foundation, Marfa, September/Okttober 1995, mit Carl Andre, Michael Charlesworth, Hamish Fulton, Lucy R. Lippard, Ann Reynolds, James Turrell, Texas 2000, S. 11-31
- LIPPARD, LUCY R.: Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory, New York 1983
- LIPPARD, LUCY R.: Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, New York/Washington 1973
- LIPPARD, LUCY R. / CHANDLER, JOHN: The Dematerialization of Art, in: Art International 7 (Febr. 1968), H. 2, S. 31-36
- LOBSIEN, ECKHARD: Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken, in: Smuda, Manfred (Hrsg.): Landschaft, Frankfurt am Main 1986, S. 159-177
- LOERS, VEIT: Shapes and Positions, in: ders. (Hrsg.): Shapes and Positions, Ausst.-Kat., Kunsthalle Ritter, Klagenfurt 1992, S. 9-23
- LOERS, VEIT (Hrsg.): Shapes and Positions, Ausst.-Kat., Kunsthalle Ritter, Klagenfurt 1992
- LOVELOCK, JAMES: Das Gaia-Prinzip. Die Biographie unseres Planeten [The Ages of Gaia. A Biography of Our Living Earth, New York/London 1988], Zürich/München 1991
- LÖW, MARTINA: Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38 (1984), H. 2, S. 151-164
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS / CHAPUT, THIERRY (Hrsg.): Les Immatériaux, Ausst.-Kat., Centre Georges Pompidou, Paris 1985, 3 Bde.
- MACCUBBIN, ROBERT P. / MARTIN, PETER (Hrsg.): British and American Gardens in the Eighteenth Century. Eighteen illustrated Essays on Garden History [1984], 2. Aufl., Williamsburg 1985
- MAHAYNI, ZIAD (Hrsg.): Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst, München 2002
- MANN, THOMAS: Der Zauberberg [1924], in: ders.: Gesammelte Werke, Frankfurt am Main 1990, Bd. 3
- MÄRKER, PETER / WAGNER, MONIKA: Bildungsreisen und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen, in: dies. (Hrsg.): Mit dem Auge des Touristen. Geschichte des Reisebildes, Ausst.-Kat., Eberhard-Karls-Universität, Tübingen 1981, S. 7-18
- MÄRKER, PETER / WAGNER, MONIKA (Hrsg.): Mit dem Auge des Touristen. Geschichte des Reisebildes, Ausst.-Kat., Eberhard-Karls-Universität, Tübingen 1981
- MATTENKLOTT, GERD: Material – Hoffnung der Enterbten, in: Daidalos 56 (Juni 1995): Magie der Werkstoffe, S. 44-49
- MAURER, MICHAEL (Hrsg.): Neue Impulse der Reiseerforschung, Berlin 1999 (Aufklärung und Europa)
- MERKERT, JÖRN / PRINZ, URSULA (Hrsg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst.-Kat., Berlinische Galerie, Berlin 1988
- MESCHÉDE, FRIEDRICH (Hrsg.): Robert Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß – Drawings from the Estate, Ausst.-Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1989
- MEYER-ABICH, KLAUS MICHAEL: Erinnerung an die natürliche Mitwelt, in: Hauskeller, Michael u. a. (Hrsg.): Naturerkenntnis und Natursein. Für Gernot Böhme, Frankfurt am Main 1998, S. 211-226
- MEYER-HERMANN, EVA: Das Phänomen Bodenplastik. Untersuchungen zu einem Formproblem der sechziger Jahre an Werkbeispielen von Carl Andre, Anthony Caro, Franz Erhard Walther und Franz Bernhard, Bonn, Univ., Diss., 1991
- MEYER-HERMANN, EVA (Hrsg.): Carl Andre. Sculptor 1996, Ausst.-Kat., Museum Haus Lange und Haus Esters, Krefeld, Stuttgart 1996
- MEYER-HERMANN, EVA (Hrsg.): „Künstler:Bücher I“. John Baldessari, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Gilbert & George, Sol LeWitt, Richard Long, Edward Ruscha, Lawrence Weiner, Krefelder Kunstmuseum 1993

- MISSELBECK, REINHOLD (Hrsg.): David Hockney. Retrospective Photoworks, Ausst.-Kat., Museum Ludwig Köln, Köln [1998]
- MOEGLIN-DELCROIX, ANNE: Esthétique du livre d'artiste. 1960/1980, Paris 1997
- MORITZ, KARL PHILIPP: Grundlinien zu einer Gedankenperspektive, in: ders.: Die Schriften in dreißig Bänden, hrsg. von Petra u. Uwe Nettelbeck, Bd. 7,3 Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte [1789], Nördlingen 1986 (Repr. der Ausg. 1789), S. 247 f.
- MORRIS, ROBERT: Aligned with Nazca, in: Artforum 14 (Oct. 1975), H. 2, S. 26-39
- MORRIS, ROBERT: Notes on Sculpture [1966], in: Vries, Gerd de (Hrsg.): On Art. Artists' Writings on the changed Notion of Art after 1965 – Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, engl./dt., Köln 1974, S. 192-243
- MUEHRCKE, PHILIPP C. / MUEHRCKE, JULIANA O.: Map Use. Reading, Analysis, and Interpretation [1978], 3. Aufl., Maidon 1992
- MUIR, RICHARD: The New Reading the Landscape. Fieldwork in the Landscape History, Exeter 2000
- MÜLLER, ULRICH: Klassischer Geschmack und Gotische Tugend. Der englische Landsitz Rousham, Worms 1998; zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1996
- NEUMANN, CLAUDIA (Hrsg.): Der Sinn der Sinne, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1998 (Schriftenreihe Forum; 8)
- NEWMAN, BARNETT: The Sublime is Now [1948], in: ders.: Selected Writings and Interviews, hrsg. von John O'Neill, Anm. von Mollie Mc Nickle, Vorw. von Richard Shiff, New York 1990, S. 170-173
- NÖTH, WINFRIED / SANTAELLA, LUCIA: Bild, Malerei und Photographie aus der Sicht der Peirceschen Semiotik, in: Wirth, Uwe (Hrsg.): Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce, Frankfurt am Main 2000, S. 354-374
- NUSSBAUMMÜLLER, WINFRIED: Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt, Frankfurt am Main u. a. 2000 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 361)
- OETTERMANN, STEPHAN: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt am Main 1980
- ØSTERBY, ANNETTE: Spiral Jetty. From Earth to Words, in: Boym, Per Bj. (Hrsg.): Robert Smithson. Retrospective. Works 1955-1973, Ausst.-Kat., The National Museum of Contemporary Art Oslo, Oslo 1999, S. 49-59
- OSTERWOLD, TILMAN: Natur als Selbsterfahrung, in: Vowinkel, Andreas (Hrsg.): Natur-Skulptur – Nature-Sculpture, Ausst.-Kat., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1981, S. 18-23
- PAFLIK-HUBER, HANNELORE (Hrsg.): Das Phänomen der Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987
- PANOFSKY, ERWIN: Die Perspektive als „symbolische Form“ [1924/25], in: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1998, S. 99-167
- PATRICK, KEITH: Six Generations of British Sculpture 1945-1995, in: Hafe Pérez, Miguel von / Ramos, Maria (Hrsg.): Contemporary British Sculpture. From Henry Moore to the 90s., Ausst.-Kat., Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, Santiago de Compostela/Porto 1995, S. 17-93
- PAULSON, RONALD: Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century, Oxford 1975
- PAULSON, RONALD: Literary Landscape. Turner and Constable, New Haven/London 1982
- PAUSEBACK, MICHAEL: Material und Wirklichkeit, in: Honisch, Dieter u. a. (Hrsg.): Kunst wird Material, Ausst.-Kat., Nationalgalerie Berlin, Berlin 1982, S. 9 f.
- PEIRCE, CHARLES S.: Die Kunst des Rasonierens. Kapitel II [1893], in: ders.: Semiotische Schriften, hrsg. u. übers. von Christian Kloesel u. Helmut Pape, Frankfurt am Main 1986, Bd. 1, S. 191-201
- PETRARCA, FRANCESCO: Die Besteigung des Mont Ventoux, in: ders.: Dichtungen Briefe Schriften, Ausw. u. Einl. von Hanns W. Eppelsheimer, Frankfurt am Main 1980, S. 88-98
- PEVSNER, NIKOLAUS (Hrsg.): The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles, Washington D. C. 1974 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture; 2)
- PHILLPOT, CLIVE: Books by Artists and Books as Art, in: Lauf, Cornelia / Phillpot, Clive: Artist/Author. Contemporary Artists' Books, New York 1998, S. 30-64
- PLESSEN, MARIE-LOUISE VON (Hrsg.): Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bonn, Frankfurt am Main/Basel 1993
- POPE, ALEXANDER: Epistle IV to Richard Boyle, Earl of Burlington [1731], in: ders.: Epistles to several Persons (Moral Essays), hrsg. von F. W. Bateson = The Poems of Alexander Pope, hrsg. von John Butt,

- Bd. III,2, 2. Aufl., London/New Haven 1961, S. 127-156
- PRICE, UVEDALE: Essays on the Picturesque as compared with the Sublime and Beautiful and on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving real Landscape [1794-1798], Farnborough 1971 (Repr. der Ausg. London 1810, 3 Bde.)
- PRIES, CHRISTINE (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989
- PUGH, SIMON: Loitering with Intent. From Arcadia to the Arcades, in: ders.: (Hrsg.): Reading Landscape. Country – City – Capital, Manchester 1990, S. 145-160
- PUGH, SIMON (Hrsg.): Reading Landscape. Country – City – Capital, Manchester 1990
- RAFF, THOMAS: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994 (Kunstwissenschaftliche Studien; 61)
- REASON, DAVID: Echo and Reflections, in: Bann, Stephen / Allen, William (Hrsg.): Interpreting contemporary Art, London 1991, S. 162-176
- REASON, DAVID: A Hard Singing of Country, in: Cutts, Simon (Hrsg.): The unpainted Landscape, Ausst.-Kat., Maclaurin Art Gallery, London 1987, S. 24-87
- REICHE, MARIA: Nazca Lines, Peru, in: dies. u. a.: Markings. Aerial Views of sacred Landscapes, Photographien von Marilyn Bridges, New York 1986, S. 8-11
- REICHE, MARIA: Peruanische Erdzeichen – Peruvian Ground Drawings, Ausst.-Kat., Kunstraum München, München 1974
- REICHE, MARIA: Peruvian Ground Drawings, in: dies.: Peruanische Erdzeichen – Peruvian Ground Drawings, Ausst.-Kat., Kunstraum München, München 1974, S. 5-13
- REICHE, MARIA u. a.: Markings. Aerial Views of sacred Landscapes, Photographien von Marilyn Bridges, New York 1986
- REISE, BARBARA: Notes<sup>1</sup> on Jan Dibbets's<sup>2</sup> contemporary<sup>3</sup> nature<sup>4</sup> of realistic<sup>5</sup> classicism<sup>6</sup> in the Dutch<sup>7</sup> tradition<sup>8</sup>, in: Studio International 183 (June 1972), H. 945, S. 248-255
- REPTON, HUMPHRY: An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening to which are added some Observations on its Theory and Practice including a Defence of the Art [1806], Farnborough 1969 (Repr. der Ausg. London 1806)
- REPTON, HUMPHRY: Red Books, hrsg. von Edward Malins, London 1976, 4 Bde.
- RICHARD, FRANCES: James Turrell und das unmittelbare Erhabene, in: Bashkoff, Tracey (Hrsg.): Über das Erhabene. Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell, Ausst.-Kat., Deutsche Guggenheim Berlin, New York 2001, S. 85-105
- RILEY, CHARLES A.: The Saints of Modern Art. The ascetic Ideal in contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy, Hanover/London 1998
- RITTER, JOACHIM: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft [1963], in: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze [1974], 7. u. 8. Tsd., Frankfurt am Main 1989, S. 141-190
- RÖDIGER-DIRUF, ERIKA: Zivilisationskritik – Zivilisationsflucht. Zum Thema Natur in der Kunst von 1800 bis heute, in: dies. (Hrsg.): Zurück zur Natur, Ausst.-Kat., Städtische Galerie, Karlsruhe 1988, S. 13-25
- RÖDIGER-DIRUF, ERIKA (Hrsg.): Zurück zur Natur, Ausst.-Kat., Städtische Galerie, Karlsruhe 1988
- ROSENBERG, HAROLD: The De-definition of the Art. Action Art to Pop to Earthworks, New York 1972
- ROSENBLUM, ROBERT: The abstract Sublime, in: Art News 59 (Febr. 1961), H. 10, S. 38-41 u. 56-58
- ROSENTHAL, MICHAEL / PAYNE, CHRISTIANA / WILCOX, SCOTT (Hrsg.): Prospects of the Nation. Recent Essays in British Landscape, 1750-1880, New Haven/London 1997 (Studies in British Art; 4)
- ROSS, STEPHANIE: Gardens, Earthworks, and Environmental Art, in: Kemal, Salim / Gaskel, Ivan (Hrsg.): Landscape, Natural Beauty and the Arts, Cambridge 1993 (Cambridge Studies in Philosophy and the Arts), S. 158-182
- RUBIN, WILLIAM (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts [1984], 2. Aufl., München 1985
- SALZMANN, SIEGFRIED: „Stelle“ und „Streuung“. Notizen zur Bodenskulptur, in: ders. (Hrsg.): Bodenskulptur, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bremen, Bremen 1986, [o. P.]
- SALZMANN, SIEGFRIED (Hrsg.): Bodenskulptur, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bremen, Bremen 1986
- SCHAWELKA, KARL: „More matter with less art“? Zur Wahrnehmung von Material, in: Wagner, Monika / Rübel, Dietmar (Hrsg.): Material in Kunst und Alltag, Berlin 2002 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte; 1), S. 13-32
- SCHMIDT, EVA: Zwischen den Blick des Künstlers und die Natur schiebt sich die Sprache anderer. Botanik und Geologie, Verortung und Klassifikation bei Paul-Armand Gette und Robert Smithson, in: kritische

- berichte 19 (1991), H. 4, S. 77-87
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (Hrsg.): „schön“. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs, München 1976 (Grundfragen der Literaturwissenschaft, N. F.; 1)
- SCHMITZ, HERMANN: System der Philosophie [1964], Bd. 3,4 Das Göttliche und der Raum, Bonn 1989
- SCHNECKENBURGER, MANFRED: Kurze Thesen zur Plastik der 70er Jahre, in: ders. (Hrsg.): documenta 6, Ausst.-Kat., Kassel, Kassel 1977, S. 148 f.
- SCHNECKENBURGER, MANFRED: Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum 4/1979, Bd. 34 Plastik als Handlungsform, S. 20-115
- SCHNECKENBURGER, MANFRED (Hrsg.): documenta 6, Ausst.-Kat., Kassel, Kassel 1977, 3 Bde.
- SCHUM, GERRY (Hrsg.): Katalog zur Fernsehausstellung „Land Art“. Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De Maria, Heizer, TV Germany Chanel I, April 69 [1969], 2. Aufl., Berlin 1970
- SCHULZ, MAX F.: The Circuit Walk of the Eighteenth-Century Landscape Garden and the Pilgrim's circuitous Progress, in: Eighteenth-Century Studies 15 (1981), H. 1, S. 1-25
- SEEL, MARTIN: Ästhetik des Erscheinens, München/Wien 2000
- SHANES, ERIC: Turner's Picturesque Views in England and Wales, Einl. von Andrew Wilton, London 1979
- SHENSTONE, WILLIAM: Unconnected Thoughts on Gardening [1764], in: Andrews, Malcolm (Hrsg.): The Picturesque. Literary Sources & Documents, Mountfield 1994 (The Helm Information Literary Sources & Documents Series), Bd. 1, S. 77-84
- SIMMEL, GEORG: Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902], in: ders.: Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik, hrsg. von Werner Jung, Hamburg 1990 (Sammlung Junius; 18), S. 251-261
- SIMMEL, GEORG: Brücke und Tür [1912/1913], in: ders.: Gesamtausgabe, hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd. 12 Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Frankfurt am Main 2001, S. 55-61
- SIMMEL, GEORG: Philosophie der Landschaft [1912/1913], in: ders.: Gesamtausgabe, hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd. 12 Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Frankfurt am Main 2001, S. 471-482
- SIMMEL, GEORG: Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik, hrsg. von Werner Jung, Hamburg 1990 (Sammlung Junius; 18)
- SMITHSON, ROBERT: Aerial Art [1969], in: ders.: The Collected Writings, hrsg. von Jack Flam, Berkeley 1996, S. 116-118
- SMITHSON, ROBERT: Entropy and the New Monuments [1966], in: ders.: The Collected Writings, hrsg. von Jack Flam, Berkeley 1996, S. 10-23
- SMITHSON, ROBERT: Frederick Law Olmsted and the dialectical Landscape [1973], in: ders.: The Collected Writings, hrsg. von Jack Flam, Berkeley 1996, S. 157-171
- SMITHSON, ROBERT: The Spiral Jetty [1972], in: ders.: The Collected Writings, hrsg. von Jack Flam, Berkeley 1996, S. 143-153
- SMUDA, MANFRED: Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft, in: ders. (Hrsg.): Landschaft, Frankfurt am Main 1986, S. 44-69
- SMUDA, MANFRED (Hrsg.): Landschaft, Frankfurt am Main 1986
- SONFIST, ALAN (Hrsg.): Art in the Land. A critical Anthology of Environmental Art, New York 1983
- STAFFORD, BARBARA M.: Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the illustrated Travel Account. 1760-1840, Cambridge (Mass.) 1984
- STEENBERGEN, CLEMENS / REH, WOUTER: Architecture and Landscape. The Design of the Great European Gardens and Landscapes, München 1996
- STEMMRICH, GREGOR (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995 (Fundus-Bücher; 134)
- STÖHR, JÜRGEN (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996
- STORR, ROBERT: Mapping, Ausst.-Kat., The Museum of Modern Art, New York 1994
- STRONG, ROY: The Renaissance Garden in England, London 1979
- STROUD, DOROTHY: Capability Brown [1950], London 1975
- SYMES, MICHAEL: John Donowell's Views of Chiswick and other Gardens, in: Journal of Garden History 7 (1987), H. 1, S. 43-57
- SZEEMANN, HARALD (Hrsg.): Live in your head. When Attitudes become Form – Wenn Attitüden Form werden. Werke – Konzepte – Vorgänge – Situationen – Information, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bern, Bern 1969

- THOMAS, RONALD S.: Circles [1972], in: ders.: Collected Poems 1945-1990, London 1993, S. 245
- TIBERGHIEU, GILLES A.: Land Art [franz. 1993], Paris 1995 [engl.]
- TILLIM, SIDNEY: Earthworks and the new Picturesque, in: Artforum 7 (Dec. 1968), H. 4, S. 42-45
- TILLNER, EIKE-OLAF: Steinerne Zeugnisse alter Kulturen in der Sahara, in: Kamm-Kyburz, Christine (Hrsg.): Stein. Steinskulpturen im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Zuger Kunstgesellschaft, Zug 1982, S. 10-15
- TRIER, EDUARD: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert [1971], 4., überarb. und erw. Aufl., Berlin 1992
- TSAÏ, EUGENIE: Interview with Dan Graham, New York City, 27. Oktober 1988, in: Meschede, Friedrich (Hrsg.): Robert Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß – Drawings from the Estate, Ausst.-Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1989, S. 8-22
- TSAÏ, EUGENIE: Robert Smithsons Travelogues and Analogues, in: Meschede, Friedrich (Hrsg.): Robert Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß – Drawings from the Estate, Ausst.-Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1989, S. 24-40
- TUCHMAN, PHYLLIS: An Interview with Carl Andre [1970], in: Meyer-Hermann, Eva (Hrsg.): Carl Andre. Sculptor 1996, Ausst.-Kat., Museum Haus Lange und Haus Esters, Krefeld, Stuttgart 1996, S. 46-51
- TURNER, ROGER: Capability Brown and the eighteenth-century English Landscape, London 1985
- VALENCIENNES, PIERRE-HENRI: Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes. Suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage [1800], Genf 1973 (Repr. der Ausg. Paris 1800)
- VARNEDOE, KIRK: Zeitgenössische Tendenzen, in: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts [1984], 2. Aufl., München 1985, S. 676-701
- VERSCHRAGEN, JEROEN LEO: Die „stummen Führer“ der Spaziergänger. Über die Wege im Landschaftsgarten, Frankfurt am Main u. a. 2000 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 372), zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1998
- VISCHER, THEODORA: Das offene Werk. Transform in den sechziger Jahren, in: dies. (Hrsg.): Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Basel 1992, S. 140-150
- VISCHER, THEODORA (Hrsg.): Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Basel 1992
- VOS, MARCEL: Photography and the Work of Jan Dibbets, in: Wilde, E. de / Dippel, Rini / Beijeren, Geert van (Hrsg.): Jan Dibbets, Ausst.-Kat., Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1972, [S. 33-45]
- VOWINCKEL, ANDREAS (Hrsg.): Natur-Skulptur – Nature-Sculpture, Ausst.-Kat., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1981
- VRIES, GERD DE (Hrsg.): On Art. Artists' Writings on the changed Notion of Art after 1965 – Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, engl./dt., Köln 1974
- WAGNER, MONIKA: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001
- WAGNER, MONIKA (Hrsg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst [1991], 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1997
- WAGNER, MONIKA / RÜBEL, DIETMAR / HACKENSCHMIDT, SEBASTIAN (Hrsg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002
- WALLACE, ANNE D.: Walking, Literature and English Culture. The Origins and Uses of Peripatetic in the nineteenth Century, Oxford 1993
- WALPOLE, HORACE: The History of the Modern Taste in Gardening [1770], Einl. von John Dixon Hunt, New York 1995 (Repr. der Ausg. 1782)
- WARNER, DEBORAH JEAN: The Landscape Mirror and Glass, in: Antiques 105 (1974), H. 1, S. 158 f.
- WATKINS, ALFRED: The Ley Hunter's Manual. A Guide to early Tracks, Hereford/London 1927
- WEBER, BRUNO: La nature à coup d'œil. Wie der panoramatische Blick antizipiert worden ist, in: Plessen, Marie-Louise von (Hrsg.): Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., Kunsthalle Bonn, Frankfurt am Main/Basel 1993, S. 20-27
- WEDEWER, ROLF: Standpunkt Plastik, in: ders. (Hrsg.): Standpunkt Plastik. Aspekte künstlerischen Denkens, Ausst.-Kat., Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Ostfildern-Ruit 1999, S. 15-109
- WEDEWER, ROLF: Standpunkt Plastik. Aspekte künstlerischen Denkens, Ausst.-Kat., Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Ostfildern-Ruit 1999
- WEINER, LAWRENCE: Jahressgabe 1972, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster 1973
- WEINER, LAWRENCE: Lawrence Weiner tatsächlich. Skulpturen aus der Sammlung Onnasch. Bücher aus dem Archive for Small Press & Communication, Neues Museum Weserburg, Bremen 1999/2000

- WENDORFF, RUDOLF: Zur Erfahrung und Erforschung von Zeit im 20. Jahrhundert, in: Paflik-Huber, Hannelore (Hrsg.): Das Phänomen der Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 65-84
- WERCKMEISTER, JOHANNA: Haus-Rucker-Co, in: Kimpel, Harald (Hrsg.): Aversion / Akzeptanz. Öffentliche Kunst und öffentliche Meinung. Außeninstallationen aus documenta-Vergangenheit, Marburg 1992, S. 73-80
- WEVERS, URSULA: Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum, in: Merkert, Jörn / Prinz, Ursula (Hrsg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst.-Kat., Berlinische Galerie, Berlin 1988, S. 532-541
- WIESE, KONRAD: Gartenkunst und Landschaftsgestaltung in Japan. Technik, Kunst und Zen, Tübingen 1982
- WILDE, E. DE: About Jan Dibbets, in: ders. / Dippel, Rini / Beijeren, Geert van (Hrsg.): Jan Dibbets, Ausst.-Kat., Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1972, [S. 4-15]
- WILDE, E. DE / DIPPEL, RINI / BEIJEREN, GEERT VAN (Hrsg.): Jan Dibbets, Ausst.-Kat., Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1972
- WILKE, JOACHIM (Hrsg.): Zum Naturbegriff der Gegenwart, Kongreßdokumentation zum Projekt „Natur im Kopf“, Stuttgart 1993, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994, Bd. 1 (problemata; 133)
- WILLIAMS, EMMETT (Hrsg.): An anthology of concrete poetry, New York u. a. 1967
- WILLIS, PETER: Charles Bridgeman and the English Landscape Garden, London 1977 (Studies in Architecture; 17)
- WILLIS, PETER: Jacques Rigaud's Drawings of Stowe in the Metropolitan Museum of Art, in: Eighteenth Century Studies 6 (1972), H. 1, S. 85-98
- WIRTH, UWE (Hrsg.): Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce, Frankfurt am Main 2000
- WOODBIDGE, KENNETH: The Nomenclature of Style in Garden History, in: Maccubbin, Robert P. / Martin, Peter (Hrsg.): British and American Gardens in the Eighteenth Century. Eighteen illustrated Essays on Garden History [1984], 2. Aufl., Williamsburg 1985, S. 19-25
- WORDSWORTH, DOROTHY: The Grasmere Journals, hrsg. von Pamela Woof, Oxford 1991
- WORDSWORTH, WILLIAM: Early Poems and Fragments, 1785-1797, hrsg. von Carol Landon u. Jared Curtis, Ithaca/London 1997 (The Cornell Wordsworth)
- WORDSWORTH, WILLIAM: An Evening Walk [1793], Oxford 1989 (Revolution and Romanticism, Repr. der Ausg. London 1793)
- WORDSWORTH, WILLIAM: Last Poems, 1821-1850, hrsg. von Jared Curtis, Ithaca/London 1999 (The Cornell Wordsworth)
- WYATT, JOHN: Wordsworth's Poems of Travel, 1819-42. „Such Sweet Wayfaring“, London 1999
- YATES, FRANCES A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare [The Art of Memory, London 1966], Berlin 1990
- ZIMMERMANN, JÖRG: Konstellationen von bildender Kunst und Natur im Wandel der ästhetischen Moderne, in: Bien, Günther / Gil, Thomas / Wilke, Joachim (Hrsg.): „Natur“ im Umbruch. Zur Diskussion des Naturbegriffs in Philosophie, Naturwissenschaft und Kunsttheorie, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994 (problemata; 127), S. 283-329

### Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre an Eides Statt, daß ich die Dissertation „Zeit/Raum/Natur-Erfahrung im Werk von Richard Long“ selbständig ohne fremde Hilfe und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln angefertigt habe.